Valeriu Gherghel

BREVIARUL SCEPTIC

Şi alte eseuri despre simplitate

III 313.469

POLIROM

Plural

BOU... CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Omne ens est ens."

Thoma d'Aquino

„Si duae res sufficiunt ad eius veritatem, superfluum est ponere aliam (tertiam) rem."

Pseudo-Ockham

„Dacă primul, atunci primul; dacă nu primul, atunci primul; prin urmare, primul."

(*Consequentia mirabilis*)

„Il y en a qui vont jusqu'à cette absurdité d'expliquer un mot par le mot mesme. J'en sais qui ont défini la lumière en cette sorte: «La lumière est un mouvement luminaire des corps lumineux»; comme si on pouvoit entendre les mots de *luminaire* et de *lumineux* sans celui de *lumière*."

Blaise Pascal

„Das Nichts nichtet."

Martin Heidegger

„La pomme pomme. La poire poire."

Gabriel Marcel

„Rosa no presentida, que quitara
a la rosa la rosa, que diera
a la rosa la rosa!"

Juan Ramón Jiménez

„Car ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix dans l'âme du chercheur incurieux."

Samuel Beckett

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere: hexada simplității

Principiul simplității (sau al economiei) a fost discutat de către savanții metafizici în fel și chip[1]. Are mai mulți patroni (filosofi și logicieni). Are mai multe formulări. Este și nu este valid. Este și nu este util. Este și nu este originar și constitutiv. Este și nu este.

S-a remarcat deja că însuși termenul „simplitate" a fost folosit timp de secole fără o definiție riguroasă. Sub acest nume s-ar ascunde, de fapt, mai multe înțelesuri: există simplitate în explicații și există simplitate în interpretări. Dar există și ontologii reduse. Nu e același lucru. De fiecare dată, simplitatea prezintă o altă accepțiune. O putem defini oare într-un chip riguros? Are sens să o definim? Trebuie să o definim? Iată o definiție (foarte simplă!) a simplității: calea cea mai concisă de la premise la concluzie.

Blaise Pascal ar fi răspuns la întrebările de mai sus în mod negativ. Nu e nevoie de definiții. Putem discuta despre simplitate (sau economie) și fără să-i găsim sau să-i postulăm o definiție, așa cum putem discuta despre orice altceva, despre risipă și exces, să spunem. Când (și dacă) vine, definiția vine întotdeauna prea târziu. Dialogul s-a încheiat de mult, în indiferența generală. Putem parodia, în schimb, definiția legendară pe care părintele iezuit Étienne Noël a dat-o luminii, în disputa lui cu același Blaise Pascal pe tema vidului: „lumina este o mișcare luminară a corpurilor luminoase". În consecință, voi spune la modul tautologic: simplitatea ar fi proprietatea simplității interpretărilor simple. Desigur, a parodia pseudo-definiția luminii nu e numaidecât o mișcare luminară a minților luminoase, dar poate fi, fără tăgadă, începutul unei discuții despre simplitatea hermeneutică. Începi de oriunde și sfârșești când vrei, sau când poți, sau când nu mai este nimic de spus.

---

1. Trimit doar la Feuer (1957); Botezatu (1978); Maurer (1984); Keele (2007); Brower-Toland (2007).

Principiul simplității (în varianta lui metafizică) este, de obicei, atribuit fratelui minorit William Ockham, deși, toată lumea știe deja, exigența simplității (în sensul economiei, al minimului strict necesar și suficient) apare mult mai devreme, în scrierile lui Aristotel. Comentatorii citează adesea acest pasaj din *Analitica secundă* (I: 25, 86b): „când toate celelalte condiții sunt egale, demonstrația prin mai puține premise este superioară [celei care implică mai multe]". Mai puținul, crede cu fermitate Aristotel, e întotdeauna preferabil în raționamente (și nu numai aici) prisositorului. Ca atare, demonstrația simplă e superioară celei excesive. „Dovada adăugată dovezii obosește dovada", spune o vorbă. Rațional este să alegi calea cea mai concisă de a rezolva o problemă oarecare.

E imposibil de spus cu acuratețe la ce anume s-a gândit Ockham când a formulat principiul economiei. Ce a respins, de fapt, filosoful? Intențiile secunde sau explicațiile prea ramificate? Până una alta, aș aminti că William Ockham nu a vorbit niciodată (dar niciodată!) de un brici (și nici de barba lui Platon), așa cum Jean Buridan, mai târziu, nu a pomenit niciodată (dar niciodată!) de un măgar înfometat. Și nici de liberul-arbitru al vreunui măgar înfometat. Povestea cu măgarul oprit între două porții de fân strict egale e apocrifă (și calomnioasă). Mai mult: pe cât e cu putință să știm, Ockham nu a formulat nicăieri expresia proverbială: „entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem". Deci: nu se cuvine a multiplica entitățile dincolo de necesar. Expresia în cauză e modernă. A fost repetată (și impusă) printre alții și de Gottfried Wilhelm Leibniz. Sigur, Ockham ar fi subscris cu siguranță la ea, fiindcă înclinația risipei îi era străină. Nu numai lui, de altminteri, dar și magistrului său, Johannes Duns Scotus, dar și altora.

William Ockham, supranumit *Venerabilis inceptor*, a fost cu siguranță un mare avar. De folosit, a folosit însă alte enunțuri: „numquam ponenda est pluralitas sine necessitate" și „frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora" (ultimul e din *Summa totius logicae*, I: 12 – e o zădărnicie să explici prin mai multe temeiuri ceea ce se explică perfect prin mai puține). Totuși, e destul echivoc în aceste propoziții luate izolat. Încă nu știm dacă recomandă o simplificare nominalistă sau una a explicațiilor. Aș opta, mai degrabă, pentru varianta secundă, epistemică. Rivalul său, Walter Chatton, la ea s-a referit.

Principiul *epistemic* al simplității a fost contestat cu vigoare, așadar, de către Walter Chatton: „dacă trei lucruri nu pot verifica

o propoziție afirmativă (despre lucruri), trebuie să adaugi un al patrulea și așa mai departe" (Maurer, 1984: 464). Acesta e principiul suplimentării. El a încins spiritele.

O observație, în treacăt. Sintagma „principiul plenitudinii", folosită de unii exegeți pentru a denumi principiul lui Chatton (anti-briciul), mi se pare nu numai ambiguă (întrucât filosofii o folosesc de obicei în cu totul alt înțeles[2]), dar și mult prea emfatică.

Altminteri, disputa dintre Ockham și Chatton a intrat de mult în folclorul metafizic, ca exemplu de antipatie masivă, alături de aversiunea dintre Abaelard și Roscelinus, alături de repulsia dintre Descartes și Gisbert Voetius, alături de resentimentul confuz, împărtășit în egală măsură de Leibniz și Newton. Chatton a contrazis punct cu punct afirmațiile lui Ockham. Și invers. Nu insist. În povestirea *Teologii*, inspirându-se probabil din realitate, Jorge Luis Borges a dat o imagine ascuțită a unui astfel de conflict umoral... Prin urmare, pentru a tempera înclinația ascetică a lui Ockham, Chatton a propus principiul suplimentării (și risipei). Principiul impune ca într-o explicație să fie adăugat de fiecare dată un termen nou atâta vreme cât ipoteza explicativă nu este concludentă.

Pe de altă parte, aș întreba sfios dacă simplitatea este, ea, cu adevărat posibilă? Nu cumva întâlnim situații în care principiul lui Walter Chatton devine inevitabil? Nu cumva universul e mai pestriț decât ne închipuim? Nu cumva Hamlet a ghicit adevărul? Să ne amintim: „There are more things in heaven and earth, Horatio,/ Than are dreamt of in your philosophy" (*Hamlet*, I, 5: 166-168). Într-un univers excesiv, e greu să fii simplu.

Deși, în deosebire de gânditorii obsesivi (dau numai două exemple, Kant și cultul cifrei 4, Hegel și cultul cifrei 3), nu cred câtuși de puțin că structurile universului (ori structurile gândirii, ori ierarhiile angelice) s-ar supune unui număr precis (cifrei 3, cifrei 4, cifrei 5,

2. La propriu, principiul plenitudinii afirmă, de pildă, că dacă scrisul este posibil pentru specia umană, atunci un om va ajunge cândva cu necesitate să scrie (*Iliada*, *Eneida* sau pur și simplu propoziții oarecare). Dacă nimeni nu va accede la această abilitate, atunci faptul scrisului nu este (și nu a fost) posibil. În această formă, principiul plenitudinii poate fi întâlnit, să zicem, la Maimonide. Tot așa a gândit și Gottfried Wilhelm Leibniz. Argumentul e incorect însă pentru motivul că pune în joc o imensitate temporală, pe care nicio minte (cu excepția intelectului divin) nu o poate stăpâni.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

cifrei 345), în cele ce urmează m-am oprit la șase formulări ale principiului simplității. Hexada nu e o fatalitate și s-a ivit în chip involuntar, prin hazardul punerii la un loc a câtorva propoziții mai mult sau mai puțin memorabile. Un iubitor al simplității ar fi ales, poate, o unică formulare. Nu l-am ascultat. Simplitatea însăși e de multe feluri, ceea ce confirmă domnia ubicuă a risipei. Iată hexada[3]:

a) *Ananke stenai*: „undeva este necesar să te oprești". Îndemnul e străvechi. Nu i-am găsit încă un Inițiator venerabil. L-a re-formulat Aristotel. L-a folosit sfântul Thoma în argumentele cosmologice. L-a evocat, în fine, Dante Alighieri (1971: 756), în *Scrisoarea către Can Grande della Scala*, vicar imperial: „după găsirea principiului sau întâiului, adică a lui Dumnezeu, nu mai este nimic de căutat dincolo de el, care este Alpha și Omega, adică". *Ergo*: când întâiul e, în același timp, ultimul, când Alpha e, totodată, Omega, e în deșert să cauți un termen suplimentar. Dincolo de Alpha care e Omega, dincolo de Omega care e Alpha, nu mai este nimic. Slăvit de filosofii dintotdeauna, dar și de exegeți, numai cei dintâi au urmat întocmai prescripția.

b) Simplitatea numește, cu siguranță, modul, limita, măsura. Într-un vers din *Satire* (I: 1, 106), Quintus Horatius Flaccus a ritmat liric această convingere greco-romană: *est modus in rebus, sunt certi denique fines*. Există o măsură și o limită în toate cele. Pentru acest motiv, excesul hermeneutic e o nesocotire a măsurii. Iar dacă termenul *modus* definește uneori raționalul și firescul (cum argumentează într-un loc Umberto Eco), excesul e irațional, smintit și nefiresc.

c) *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*. Formularea îi aparține, am menționat deja acest fapt, lui Ockham. După cum bănuim, exegeții nu s-au sinchisit niciodată de ea. Consemnez în altă parte exemplele.

d) *Soubhaitez donc médiocrité!* Termenul „mediocritate" înseamnă, în acest caz, moderație, umilință, cumințenie, modestie, măsură. *Mediocritatea* (și numai ea) trebuie dorită din răsputeri. În al doilea prolog la *Quart Livre*, redactat în 1552, meșterul François Rabelais recomandă cititorilor (el, excesivul!) să se lepede neîntârziat de orice dorință nesăbuită și să procedeze precum sărmanul tăietor de lemne, Couillatris, într-o împrejurare

3. „Magister dixit" nu exprimă principiul simplității, ci refuzul de a gândi.

inavuabilă. E bine să soliciți zeilor numai ceea ce-ți aparține de fapt și de drept. E bine, de asemenea, să fii „mediocru" în prezentarea ipotezelor interpretative.

e) De cele mai multe ori, formularea cea mai potrivită a principiului simplității e tautologia. Un exemplu suprem de economie este, dacă nu greșesc, enunțul lui Franz Kafka din parabola *Von den Gleichnissen*, despre care vom mai vorbi: *Das Unfaßbare unfaßbar ist*, „ceea ce este de neînțeles este de neînțeles". Sau: „ceea ce este de necuprins este de necuprins". Sau: „ceea ce nu poate fi sesizat nu poate fi sesizat". Iar acest gând, face adaos autorul, e arhicunoscut și imediat inteligibil: „und das haben wir gewußt". Nu e întotdeauna așa. Exegeții ignoră adesea acest adevăr.

f) Tot de principiul economiei ține, cu siguranță, și propoziția 7 din *Tractatus logico-philosophicus* al lui Wittgenstein: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*. Când accezi la inexprimabil, trebuie să taci. Din propoziția 7 rezultă următorul gând: ceea ce nu poate fi spus nu poate fi spus. De remarcat, totuși, că enunțul „ceea ce nu poate fi spus nu poate fi spus" poate fi spus. Nu ar fi rău ca și glosatorii să observe această regulă sacrosanctă.

În această lucrare mă va interesa, în primul rând, aplicarea principiului simplității în interpretarea textelor. În hermeneutică, adepții risipei și excesului sunt legiune. Voi dovedi această tragedie. Dimpotrivă: adepții simplității sunt rari. Mult mai rari (și mai prețioși) decât diamantul Koh-i-Noor. Unul dintre cei puțini este, fără îndoială, semiologul Umberto Eco. L-am pomenit deja. Există neîndoios limite ale interpretării. Umberto Eco a invocat mereu necesitatea simplității, dar nu a definit termenul niciodată[4]. Spune într-un rând doar atât (Eco, 1996: 129): a citi economic este mai *rezonabil* decât a interpreta în exces. Prin acest *dictum* nu rezolvi mare lucru. Muți problema ceva mai încolo. Nu mai trebuie să știm ce înseamnă a proceda economic și simplu într-o interpretare. Trebuie să aflăm ce înseamnă a proceda rațional.

Suntem amenințați, astfel, de cercul cel mai vicios cu putință: a fi economic înseamnă a fi rațional și a fi rațional înseamnă a fi (și a proceda) economic. Ca atare, e bine să oprim explorarea aici...

4. Dacă, prin definiție, nu există sinonimie perfectă, rămâne de văzut cândva în ce măsură termenii „simplitate" și „economie" coincid.

Eseurile care urmează se referă pe rând (sau simultan) la principiul simplității, la conciziune, puținătate, economie, dar și la principiul opus, al suplimentării și risipei. Niciunul dintre ele nu recomandă insistent – Doamne păzește! – opțiunea pentru un principiu sau altul. Bunul cititor va alege singur.

E preferabil, poate, să fii simplu și avar. Cine nu are timp să fie avar trebuie să se mulțumească a risipi. Dar nu e cu putință să fii mereu și mereu simplu și avar. Uneori însă, în hermeneutică, nici nu e foarte interesant. Jonathan Culler are, măcar în parte, dreptate. Nu știu ce contează mai mult pentru o interpretare: faptul că e simplă sau faptul că e nouă, originală, năprasnică. În definitiv, spune Erich Auerbach, și eroarea poate fi rodnică.

De-a lungul acestui volum, am alternat speculația cu exercițiul practic (analiza de text) și, în câteva cazuri, cu exercițiul imaginativ. E inutil să repet: eseul nu e o specie academică. Dacă nu mă înșel, Michel Eyquem de Montaigne a fost primar în Bordeaux, castelan, soț, nobil, visător, rentier (cum ar veni) și nu magistru la Sorbona. Nu a ținut prelecțiuni decât secretarului său. Eseul permite, în schimb, abordarea neinhibată a unei probleme. Permite, în plus, să o întorci pe toate fețele (când are multe fețe, iar problema simplității are) și să te contrazici. E în firea lucrurilor să fie obscure și contradictorii. E în firea eseistului să fie contradictoriu și versatil (polytropic). Miguel de Unamuno (1982: 158) adevăr grăit-a: „Între toate drepturile intime pe care trebuie să le cucerim, nu de la legi, ci de la obiceiuri, dreptul nu cel mai puțin necesar este dreptul inalienabil de a ne contrazice, de a fi în fiecare zi nou, fără ca prin aceasta să încetăm de a fi mereu aceiași... [Î]i găsesc mai compacți, mai egali, mai coherenți în complexitatea lor pe scriitorii paradoxali și contradictorii, decât pe scriitorii care își trec viața făcând pe apostolii neclintiți ai unei singure doctrine, sclavi ai unei idei. Laude-se consecvența acestora – ca și cum nu s-ar putea să fii consecvent și în versatilitate, și ca și cum nu versatilitatea ar fi forma de manifestare a unei cât se poate de fecunde virtuți a spiritului". Numai lumea arhetipurilor inteligibile este etern consistentă. Mintea exegeților nu e.

Am examinat, așadar, chestiunea simplității interpretative din multe unghiuri. Mi-am îngăduit până și răsfățul de a fi risipitor câteodată. În prima parte am pus eseurile despre simplitate și conciziune. În partea secundă, câteva texte despre risipa interpretativă

(despre toate felurile de risipă) și despre exces. Și în partea a treia a cărții, pentru a ilustra dificultatea de a fi simplu, am examinat patru episoade din istoria hermeneuticii (Philon din Alexandria, sfântul Augustin, Joannes Scottus Eriugena, Hugo de Saint-Victor).

Dar ce înseamnă, până la urmă, a fi simplu? Nu dețin, din păcate, o definiție de cleștar. Propun, deocamdată, doar un rezumat descriptiv, o sinteză de aproximații, o *summa* a impreciziunii și vagului.

A fi simplu în interpretare înseamnă multe lucruri deodată. Ca de o pildă: a nu fi excesiv și risipitor (iată o definiție negativă, care nu ar fi acceptată de un logician riguros și rigorist!), a respecta limita și măsura, a accepta faptul incomod că poți explica numai ceea ce poți explica (oricum, nu totul), a primi ininteligibilul așa cum e: ininteligibil, pur și simplu, a te mărgini doar la ceea ce spune un text și a evita să pui întrebări pe care textul nu le susține în niciun fel, a rezolva o problemă doar cu datele ei și a nu construi ipoteze suplimentare. Dacă într-o poveste e vorba de trei purcelușI (exemplul este al lui Jonathan Culler), nu are rost să discuți (și) despre cei trei Magi de la Răsărit, și despre trifoi, și despre „schemele triadice în istoria omenirii", cum ar vrea, poate, ilustrul critic, când apără principiul risipei (2004: 106). În consecință, a fi simplu înseamnă a nu căuta explicații și interpretări seducătoare doar pentru aspectul lor seducător. Înseamnă, uneori, a accepta banala evidență a textului ebraic, cum a procedat odinioară Harold Henry Rowley (1952: 232: „nu găsesc [în *Canticum – n.m.*] decât ceea ce evidența îmi spune a fi acolo: cântece de iubire"). Nimic mai vădit și mai surprinzător, așadar, decât să constați, în *Cântarea cântărilor*, un minunat poem erotic și nu o alegorie.

Altfel spus, a fi simplu înseamnă literalmente și în toate sensurile a fi simplu.

Oricum, în lipsa unei definiții luminoase, o descriere tulbure a subiectului e mai bună decât nimic. Constați cu amuzament, la sfârșitul descrierii, că nu poți respecta principiul simplității, tocmai acolo unde ți-ai propus să discuți despre simplitate...

Titlul cărții, *Cauda pavonis* (o trimitere deloc gratuită la gratuitate), nu are, firește, semnificația din alchimie (stadiu al Marii Opere). Am făcut trimiterile în text (autor, an, pagină) și nu am pus în note decât strictul necesar.

Vale et valde me ama!

BCU LASVCENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. Principium parsimoniae

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mâna celor simpli

Aș începe astfel: multă vreme, din pricini pe care urmează a le examina, principiul simplității nu a avut prestigiu. Rareori a fost invocat de exegeți. Și mai rar a fost pus în practică. Nimic mai firesc, totuși. Exegeții au ales mereu să citească prin complicare și au multiplicat entitățile (noționale, ficționale, narative etc.). Vom examina mai încolo câteva exemple.

Estimp am investigat încă o dată istoria hermeneuticii. Scopul meu a fost acela de a identifica măcar o parte din indivizii dubioși care compun specia interpreților „simpli". Într-o omilie la Levitic, a treia (și în secțiunea a treia), Origen i-a numit cu dispreț „cei care sunt mai prejos decât simpli", printr-un termen care a fost tradus de Rufinus în latină „simpliciores". Ei au ales să nu complice inutil lectura. Au îndemnat la reținere și economie. Când am tras linia și am făcut socoteala, am observat, fără surpriză, că recolta e foarte săracă. Exegeții din speța „simplilor", mai curând bizară, sunt lebedele negre ale hermeneuticii, unicornii comprehensiunii, chimerele înțelegerii. În pofida rarității lor extreme, am identificat, totuși, câțiva. Îi voi recenza ceva mai la vale, fără multe vorbe. Principiul simplității presupune (și) economia exprimării.

La știința mea, cel dintâi ideolog și practician al simplității a fost Theodor de Mopsuestia. Într-o scriere care nu s-a păstrat (unii vorbesc de o epistolă în patru părți), Theodor i-a combătut pe alegoriști. A elogiat bucuriile simple ale lecturii, austeritatea exegetică, asceza. A văzut în *Cântarea cântărilor* numai ceea ce este acolo în chip evident și definitiv: un poem erotic. A nedumirit. A șocat. Și-a făcut dușmani. Răuvoitorii l-au asociat cu unul dintre discipolii săi, ereziarhul Nestorius. În cele din urmă, Theodor a fost condamnat ca eretic. Dar pentru unele Biserici periferice, el a rămas până astăzi Exegetul (cu E mare), Exegetul prin definiție.

Într-un „Comentariu la Epistola către galateni" (74-75), Theodor de Mopsuestia i-a vestejit pe cei ce interpretează Scripturile alegoric. L-a vizat îndeosebi pe Origen, dacă nu greșesc. Când citim

„Adam", de ce să nu înțelegem Adam? Când citim „paradis", de ce să nu înțelegem paradis? Alegoriștii întorc totul pe dos, ca și cum textul biblic ar fi doar o fabulă, ca și cum episodul alungării din Eden ar fi numai un vis nocturn, o simplă nălucire a minților. Acești interpreți, își continuă Theodor diatriba, pretind că Adam nu este de fapt Adam, că paradisul nu este paradis, că șarpele nu este șarpe. Într-un cuvânt, că realitatea însăși nu e realitate. Acest fel de lectură, spun alegoriștii, e una strict spirituală (și strict privată). La ea se accede printr-un mod special de intelecție. Doar ei se bucură de asemenea viziuni ascuțite. Nimeni altcineva. Vulgul profan nu e demn de un atare fulger mental. În definitiv, scrie Theodor, acești comentatori nu iau în serios textul însuși. În opinia lor, citez din comentariul Exegetului, „Biblia nu conține o relatare a faptelor". Vorbește despre altceva, despre un mister inteligibil, îndepărtat. Și la acest mister numai alegoriștii ajung. În fond, scrie Theodor, atitudinea hermeneutică a cititorilor din această specie e nesăbuită. Disprețuiesc înlănțuirea necesară a datelor istorice. Amestecă evenimentele și personajele după bunul lor plac. Dar Biblia nu este câtuși de puțin o ficțiune gratuită.

Mai mult, face adaos Theodor de Mopsuestia: alegoriștii propun o lectură spirituală, din vanitatea că ei înșiși ar fi niște făpturi intens spirituale. Au impresia că sunt construiți dintr-o plămadă aparte, care nu e aceea a oamenilor de rând. De unde provine însă intelecția lor? Nu știm. De unde primesc atâta încredere în sine, atâta trufie? Nu știm. Oricum ar fi, conchide Theodor, ei au învățat să citească alegoric din altă parte. Nu din Scriptură. Atât, deocamdată, despre Exeget.

Și a trecut mai bine de o mie de ani după Theodor. Tot acest lung răstimp a consemnat triumful alegoriștilor, babilonia interpretărilor, bezna bunului-plac. Când a citit *Cântarea cântărilor*, Honorius Augustodunensis nu a fost deloc simplu. Dimpotrivă. Nici Thoma d'Aquino nu a fost. Nici Nicolaus de Lyra. Nici Martin Luther, vai, deși tocmai el a cerut necruțător să căutăm întotdeauna și fără greș „sensus simplicissimus". Cu toată astuția lui hermeneutică, Luther însuși nu a fost în stare să-l găsească. În *Cântarea cântărilor*, de exemplu, a descifrat un „encomion al ordinii politice", un dialog între Solomon și seminția sa. Acesta să fie oare sensul cel mai simplu al *Cântării*? Mă îndoiesc. Să reținem că înțelesul cel mai simplu nu e întotdeauna și negreșit unul literal. Depinde de text și de autor. În această privință, Martin Luther nu greșea. Greșea, în schimb, într-alta. Nu-și credea ochilor

și minții: repudia, în *Canticum*, litera. Or, măcar în acest caz sensul simplu coincide cu sensul literal. Fiind la propriu un poem de iubire, *Cântarea cântărilor* sugerează dorința mereu frustrată a celor doi îndrăgostiți (Shulamit și păstorul) de a fi împreună, imposibilitatea apropierii, speranța. Concluzia acestui paragraf e una singură: nu e destul să invoci sensul cel mai simplu pentru a sesiza cu adevărat sensul cel mai simplu. Luther nu l-a sesizat.

Și au venit comentatorii moderni. Abia ei au interpretat economic. Dar nu sunt, am remarcat deja, foarte mulți. Modernii au făcut întocmai ceea ce au cerut imperios altora. Nu numai că au practicat simplitatea, dar au formulat explicit principiul economiei în interpretare. Am ales cinci exegeți. Voi merge pe mâna lor. Așa s-a nimerit.

Primus inter pares e, desigur, Erich Auerbach. În capitolul despre „Dulcinea cea vrăjită", din *Mimesis* (1967: 394), autorul declară: „a considera nebunia [lui Don Quijote, *n.m.*] simbolic și tragic mi se pare forțat. Se pot face atare interpretări, dar fără bază suficientă în text". (Voi cita și în alt eseu din *Cauda pavonis* acest pasaj decisiv.) Aș nota, deocamdată, îndemnul la observarea frugalității exegetice. Simplitatea e impusă, până la urmă, de textul însuși. Citești simplu fiindcă textul reclamă să fii simplu. Ești avar fiindcă nevoia te îndeamnă a fi avar. Dar se cuvine a fi simplu în interpretare și pentru că respecți, din capul locului, principiul simplității și nu principiul suplimentării. Voi examina, la sfârșitul eseului, o formulare a principiului suplimentării dintr-un articol semnat de Jonathan Culler. Prin raport cu fraza lui Erich Auerbach, formularea lui Culler, vom vedea, e perfect simetrică și perfect antinomică.

Secundus inter pares. Laurence Perrine a fost un cititor briliant de poezie și un hermeneut care a respectat întru totul principiul expus (cu alt scop) de *Venerabilis inceptor*. Într-un eseu din 1962, Perrine și-a exprimat cu limpezime opțiunea pentru simplitate. Nu există interpretare mai potrivită – în toate cazurile – decât interpretarea economică. Se cade a rezolva dificultățile unui poem (Perrine analizează o poezie de Emily Dickinson) numai cu ceea ce oferă poemul. E interzis să-l completezi și să faci presupuneri nemotivate. E greșit să aduci într-un poem, prin intermediul imaginației creatoare, altceva. Interpretarea cea mai economică, aceea care încearcă să rezolve problema numai cu datele puse în joc de problemă, este interpretarea cea mai „bună" dintre toate lecturile posibile.

Eu unul n-aș fi atât de sigur. Deși apreciez simplitatea (și am un cult pentru ea), nu văd o legătură fatală între economie și

validitate. În definitiv, orice lectură e numai o ipoteză probabilă printre altele, nenumărate. Ipoteza nu poate deveni cu niciun preț certitudine, oricâte „dovezi" i-am aduce. Și, în fond, *textul* însuși e o ipoteză interpretativă. Mai bine spus, rezultatul ei. Stanley Fish nu a fost departe de adevăr. Nu există texte în clasă fără să fie acolo și studenți. Pentru a fi un text *hic et nunc*, e nevoie de o minte, de mintea lui Stanley Fish, să zicem.

Pentru a nu știu câta oară, repet un adagiu personal: o interpretare rămâne întotdeauna o ipoteză sprijinită pe o ipoteză, care, la rându-i, se sprijină pe o ipoteză, care implică drept temei o altă ipoteză, care... Oricât de întinsă ar fi succesiunea de ipoteze probabile, ea nu devine nicicum o succesiune *necesară*. Nu se încheie printr-o concluzie apodictică. Pe scurt: în hermeneutică nu poate fi vorba de certitudini și de validitate. Nu știm care e interpretarea corectă, „adevărată". Trebuie să ne mulțumim, în consecință, doar cu „asertibilul garantat".

O paranteză, în treacăt. Prea mulți consideră interpretarea un simplu exercițiu ludic, o fantazare, un exod din regiunea raționalului. Se înșală. Când citești un anume text, poți fi ludic, gratuit (și chiar pervers), dar e preferabil să-ți declari de la bun început intenția de a fi ludic, gratuit (și chiar pervers). Interpretarea, în schimb, este o operațiune *rațională*. Impune de fiecare dată justificări. E rațională, fiindcă exige rațiuni, temeiuri! Dacă e doar afirmată fără dovezi, o ipoteză de lectură nu este o ipoteză propriu-zisă. Trebuie s-o justifici cumva. *A* este *A* întrucât... Desigur, orice interpretare se supune (am subliniat acest adevăr, îl voi sublinia și în alte locuri) principiului rațiunii *insuficiente*. În fond, nici nu există undeva o rațiune *suficientă*. Observația lui David Hume este elementară și inevitabilă: „post hoc" nu înseamnă „propter hoc". Nicăieri. E la mijloc o persistentă iluzie. Nu e locul să insist.

Risipitorii (dar nu numai ei) așa văd lectura: ca o îndepărtare de literă, de text, ca *fuga mundi*, ca *ludus*. Ca descoperire subită a surprinzătorului.

Am mai afirmat asta. De multe ori, interpretarea simplă e cea mai surprinzătoare dintre toate. Când Theodor de Mopsuestia a identificat în *Canticum* o poezie de iubire, a scandalizat auditoriul. Cum se poate? au ripostat ortodocșii. E o ofensă. Un afront. O erezie. *Cântarea cântărilor* consemnează dialogul dintre suflet și Iisus Christos, dintre Biserică și Dumnezeu, dintre Iisus și Maica lui. *Acest* dialog este mai mult decât vădit. Dar evidența cititorului ortodox nu e cu totul evidentă, a replicat Comentatorul. Theodor a

citit simplu și a propus, atunci, în primul sfert al secolului al V-lea, interpretarea cea mai interesantă cu putință: *Canticum* e un poem de iubire. Din păcate, evidența lui nu a fost sesizată de ceilalți. Un conciliu ecumenic a condamnat-o. Comentariul lui Theodor a fost ars. Nu-l mai avem astăzi, din păcate.

O remarcă provizorie. Interesantul nu poate fi un scop în sine. Simplitatea, da.

Sigur, orice joc se supune unor reguli prestabilite și, în măsura în care invocă reguli, orice joc este cvasi-rațional. Dar, rațională fiind (mereu rațională!), interpretarea nu e neapărat o activitate ludică, o gratuitate. Exegetul răspunde cu viața lui pentru ipoteza interpretativă. El nu o expune celorlalți pentru a lărgi tărâmul interesantului, pentru a-i cutremura pe cititori. Mai corect: nu numai din aceste motive. Dacă prețuiește îndeajuns textul, dorința de a fi interesant și de a cutremura devine, ea, absolut secundară. Din păcate, nu știu exact ce semnifică „a prețui suficient un text", o operă. Poate, mă gândesc acum, a-l citi cu pietate și umilință, cum au făcut Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer (sfânta trinitate a criticii stilistice), Laurence Perrine și atâția alți cititori îndrăgostiți...

Și a venit Umberto Eco. *Tertius inter pares*. Semiologul publică, în 1990, *Limitele interpretării*. Comunitatea exegeților, Umberto Eco însuși, încep să se îndoiască de realitatea operei deschise. În fapt, cât de (larg) deschisă este o operă deschisă? Nu există și opere închise? Cine nu a întâlnit, măcar o dată, o operă rezistentă la interpretare? Cine nu a străbătut, măcar o dată, *Ash Wednesday*?

Dintre comentatorii contemporani, Umberto Eco a discutat cel mai strâns despre simplitate (el o numește „economie"). Aș reproduce cu acest prilej numai două aserțiuni. Folosesc traducerea românească. Prima aserțiune (Eco, 1996: 129): „cred că un cititor rezonabil n-ar trebui să accepte o interpretare de acest fel, pentru că sună prea puțin economic și nu mi se pare că textul o susține". Să notăm, ca și în citatul din Erich Auerbach, trimiterea la text: el este baza ipotezei interpretative. El o sprijină. Peste câteva pagini (p. 132), Umberto Eco găsește că „există alte elemente care pot proba textual că ipoteza... nu e economică". Și totuși...

În ciuda stăruinței și a repetării principiului (simplitatea e pretutindeni necesară), Eco nu prezintă niciodată conținutul și definiția *economiei* interpretative. Nu arată ce semnifică termenul „simplitate". Dacă nu greșesc, în opinia sa, economia înseamnă două lucruri. Pe de o parte, ea este scopul oricărui „cititor rezonabil".

A fi economic va să zică a fi raţional. Bineînţeles că nu ştim foarte precis ce înseamnă a fi raţional. Pe de altă parte, economia e una dintre „intenţiile" textului, dacă textul poate să ceară sau să impună ceva minţii care îl face, orişicâtuşi, să fie text şi nu o „masă amorfă"[1]. Textul însuşi „controlează" lecturile. El impune economia.

Şi a urmat, desigur, Barry Targan. *Quartus inter pares*. Targan (1994: 447) începe prin a postula un adevăr incomod pentru orice exeget risipitor: există interpretări bune (cele economice) şi există interpretări mai puţin bune (cele excesive). Dar cum stabilim care este interpretarea mai bună? În ce chip putem discrimina între interpretări? Ca şi Laurence Perrine, mai devreme, Targan invocă testul clasic al simplităţii, briciul lui Ockham. O explicaţie (e chiar termenul lui) reprezintă, negreşit, o propoziţie *probabilă*. Explicaţia mai bună a unor fapte (în cazul nostru, a unui text) e aceea care depinde numai de „faptele" reţinute de exeget din text, pornind numai de la text, întrucât orice „fapt" e o construcţie a cititorului (ca şi textul însuşi). *Data* sunt *danda*, spun criticii anglo-saxoni. Când reclamă fapte şi ipoteze auxiliare („fapte" care nu mai depind de text), explicaţia e rea. Tocmai aşa procedează *goropizorul* (a se vedea eseul consacrat acestui personaj impozant): nu se mulţumeşte cu dovezile empirice iniţiale. Propune mereu alte şi alte ipoteze. Invocă alte şi alte „fapte".

Fără discuţie, ne putem întreba cu privire la realitatea efectivă a unui „fapt textual". În contextul de faţă, răspunsul nu e numai-decât necesar. Faptul textual este el însuşi (aşa cum copacul la care mă uit pe fereastră în acest moment este el însuşi, statornic şi neclintit), dar şi o plăsmuire a minţii noastre, kantian vorbind. Deşi este deja (înainte de orice conştiinţă în genere), la propriu numai o minte îl face să fie. Firește, un text nu este un copac. Statutul lui ontologic e diferit. Dar procesul constituirii lor ca entităţi e acelaşi. Voi reveni...

Quintus inter pares. Nu aş putea încheia şirul interpreţilor economici fără a face măcar o trimitere la exegeţii români. L-am ales, din pricini cuvioase (în sensul etimologic al termenului), pe Nicolae Manolescu. El este, cu siguranţă, unul dintre cei puţini, un admirator al principiului simplităţii. Dezaprobă risipa şi excesul, oriunde ar fi, şi caută explicaţiile cele mai simple. Iată o frază (Manolescu, 2008: 1297): „Eseurile [voi trece peste numele «risipitorului», *n.m.*]

1. Trimit negreşit la articolul lui Richard Rorty (2000).

sunt antipatice din prea multă inteligență pusă în interpretarea unor lucruri menite să ne placă pur și simplu la o lectură inocentă". Altă dată (p. 1295): „Interpretările... sunt interesante și surprinzătoare, dar excesive". În fine (2008: 649), despre semnificația cuvântului „crai" în titlul narațiunii lui Mateiu I. Caragiale: „Dacă am lua lucrurile în litera lor, explicația cea mai simplă (pe cea mai complicată o găsim în *Al patrulea hagealâc* de Vasile Lovinescu) ar fi că Pena Corcodușa [neuitata Pena Corcodușa din *Craii de Curtea-Veche*, cu ochii «mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-pește», *n.m.*] folosește o vorbă populară, văzând în cei patru [cei patru P, anume: Pașadia, Pantazi, Pirgu și Povestitor, *n.m.*] niște boieri din speța acelora care în secolul XIX erau numiți «craidoni de Curtea Veche» sau «Don Juani» de București"[2].

E bine să precizez în încheierea catalogului: referința la simplitate (e preferabil să fii economic!) nu e însoțită întotdeauna de justificări. De obicei, criticii literari se referă la simplitate, pur și simplu, dar nu arată de ce e bine să fii economic în analize. Deducem din ceea ce mărturisesc ei în grabă că nici nu putem concepe o atitudine mai rezonabilă: bunul-simț însuși (în chip egal împărțit muritorilor) impune să procedăm mereu după îndemnul lui Ockham.

Paranteza scepticului: nu sunt tocmai sigur de universalitatea principiului simplității. Uneori, poate avea numai o relevanță locală. Există împrejurări unde risipa e inevitabilă, fiindcă universul nu e deloc simplu. Repet enunțul lui Hamlet: „There are more things in heaven and earth, Horatio,/ Than are dreamt of in your philosophy" (*Hamlet*, I, 5: 166-168). Lumea din jur nu e obligatoriu economică. Închei aici considerațiile despre simplitate.

La fel e și cu risipa hermeneutică. Toți o practică. Prea puțini o justifică. Unul dintre cei puțini e Jonathan Culler. L-am amintit deja. Practică risipa și își justifică practica risipei. Să examinăm un prim fragment dintr-un cunoscut articol, „În apărarea suprainterpretării" (Culler, 2004: 106): „e foarte important și productiv să-ți pui întrebări pe care textul nu le încurajează". Sesizăm de îndată:

2. Nicolae Manolescu închide astfel pasajul: „Nu sunt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcodușa, cei patru, niște petrecăreți, niște cheflii, donjuani, craidoni și chiar ciocoi noi (ca la Grandea)?". Nu. Nu sunt. Altceva spune Pena Corcodușa în *invectiva* ei. Că sunt niște oameni de nimic, niște neisprăviți, niște haimanale (*cf.* Cotruș, 1977: 137-139; Matei Călinescu, 2003: 321). Ea îi privește cu indignare și repulsie, nicidecum cu simpatie.

fraza lui Culler e la antipodul celei din Erich Auerbach (care solicita interpretări *sprijinite* de text). Din ce pricină e productiv să ridicăm acele întrebări? Criticul american argumentează în chipul următor: fiindcă e mai important, uneori, să cercetezi cum funcționează un text (și alte chestiuni de genul acesta), nu numai ceea ce spune. O poziție similară am întâlnit, cândva, la John Skinner, 1985. E mai productiv să încerci o analiză formală a povestirii lui Faulkner *A Rose for Emily* decât să oferi o (nouă) interpretare „subiectivă". Pentru Culler, *interesantul* (ca finalitate a interpretării cuiva) e mai presus de economie. El găsește, de pildă, trivială și „inofensivă" lectura filologică (o face Geoffrey Hartman) a unui poem compus de Wordsworth, *A Slumber did my spirit seal* (un exemplu canonic pentru toți exegeții anglo-saxoni). Altădată, Jonathan Culler estimează că o lectură e „cuminte și modestă" (p. 104). Convingerea nestrămutată a criticului este că o interpretare „e interesantă numai când e extremă. Interpretarea moderată... este de interes scăzut" (p. 102).

În fine, Jonathan Culler deosebește între înțelegere și supra-înțelegere (ultimul termen îi aparține lui Wayne C. Booth). Să citim (p. 105): „A înțelege înseamnă a-ți pune întrebări și a găsi răspunsuri asupra cărora textul insistă... A supraînțelege, dimpotrivă, constă în a urmări niște întrebări pe care textul nu i le pune, cititorului său model". Adică? Pentru criticul deconstrucționist, un text anume (poemul lui William Wordsworth, un roman de Flaubert, o dramă de Beckett etc.) reprezintă, în fapt, doar pre-textul unor considerații generale (îndeosebi ideologice), foarte îndepărtate de scrierea inițială și, până la urmă, fără vreo legătură cu ea. Nu voi tăgădui, Doamne ferește!, îndreptățirea unor atare lecturi. Cu toate acestea, principiul simplității cere, pe bună dreptate, să ne ferim, întrucât ne stă în putință, de ele. Cere, înainte de orice, să respectăm textul însuși. E mai bine să analizăm economic povestea celor trei purcelușI (exemplul e al lui Culler) decât să o folosim ca pre-text pentru o speculație cu privire la dogma Sfintei Treimi sau la trinitatea crailor de la Răsărit.

Nimic mai străin, așadar, de exigența exprimată odinioară de Erich Auerbach sau de Umberto Eco (orice interpretare trebuie să fie întemeiată pe text) decât cerința lui Jonathan Culler de a produce prin risipă hermeneutică interesantul (nesprijinit de text).

Don Quijote c'est moi

„M-am străduit să interpretez cât mai puțin posibil."

Nimic mai ciudat decât afirmația lui Erich Auerbach din *Mimesis*. Am menționat-o în altă parte. De obicei, exegeții procedează pe dos. Nu se mulțumesc niciodată cu puțin, vor să priceapă și să explice totul, de-a fir a păr (ceea ce, la urma urmelor, nici nu e un cusur): întorc cuvintele pe toate fețele (și semnificațiile), le transcriu de la sfârșit către început și de la mijloc către extreme, rostogolesc vocalele și consonantele, descoperă pretutindeni jocuri de substantive și verbe (în mai multe limbi, de preferință ebraica ori araba), caută acrostihuri, acronime și anagrame, ca și cum Cervantes ar fi stăpânit toate graiurile omenești (inclusiv limba păsărilor) și ar fi propus, în *Don Quijote*, o enigmă foarte încâlcită. Romanul e privit ca poem hermetic. Exegeții nu acceptă nimic *at face value*. Doamne păzește!

Fraza lui Erich Auerbach are, înainte de orice, o conotație polemică bine temperată. Fără a numi explicit vreun comentator din specia exaltaților, autorul capitolului „Dulcinea cea vrăjită" (al paisprezecelea din *Mimesis*) oferă o lectură anti-romantică (non-simbolică). El precizează, în treacăt, că e o lectură modestă de filolog.

Ce povestește, în fond, Miguel de Cervantes Saavedra în *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*? Rezum parafraza lui Auerbach. Un nobil mărunt de țară, Alonso Quijano, nici foarte tânăr, nici foarte bătrân, dar mai degrabă bătrân decât tânăr (are în jur de cincizeci de ani), înnebunește din pricina vastității lecturilor: „i se usucă creierii", spune, poate cu ironie, Cervantes. În consecința acestui exces bibliofil, Don Quijote nutrește obsesia că destinul lui e neîncheiat și banal dacă nu pornește de îndată la drum sub chipul unui cavaler rătăcitor. Visul smintit s-a conturat și se înstăpânește despotic pe mintea protagonistului. Își ia un nume nou, se înarmează cu spadă, scut și lance, încalecă pe Rocinante (care, vede oricine, rimează cu Cervantes!) și începe să cutreiere Spania

în căutare de aventuri. Este convins că nedreptățile au sporit, că orfanii și văduvele au nevoie de brațul lui neînfricat și de vorba lui mângâietoare. Vrea să tămăduiască bolile și durerile, să-i apere pe cei săraci și smeriți, să ofere consolare tuturor. Pentru cititorii contemporani cu prozatorul, impulsul lui Don Quijote va fi fost comic. Nu e îndoială. Pentru cititorul actual (pentru cel postmodern), aspectul comic a diminuat simțitor[1]. Abia de mai percepem parodia și gluma.

Nebunia lui Don Quijote, subliniază Erich Auerbach, nu-l transformă dintr-odată într-un vizionar. Prin intermediul ei, Don Quijote nu accede la un adevăr mai adânc, nu sesizează un secret neguros, nu pătrunde în străfundul înțelepciunilor eterne. Legătura dintre nebunie și clarviziune este, negreșit, o achiziție romantică. Shakespeare a întrevăzut raportul. În schimb, Cervantes a fost străin de această idee. Un nebun este numai un nebun. Dacă Don Quijote „devine" înțelept (cum cred mulți), e pentru că Alonso Quijano *era* deja înțelept. Într-o singură privință înțelepciunea i-a lipsit cu desăvârșire, insinuează autorul: când s-a apucat să citească romane cavalerești. Înțelepciunea nu rezultă din nebunie și nici nu e anulată de ea. Un om cumsecade, blând și înțelegător înnebunește într-o bună zi fără a înceta să fie un om cumsecade, blând și înțelegător. Nu este la mijloc niciun paradox. În cuvintele lui Auerbach (1967: 383): „Înțelepciunea lui Don Quijote nu este înțelepciunea unui nebun; este rațiunea, noblețea, buna-cuviință și demnitatea unui om înțelept și echilibrat: nici demoniac, nici paradoxal și nici plin de îndoieli, de dezbinare lăuntrică și de sentimentul că e fără patrie în lumea aceasta, ci uniform, cumpănit, receptiv, ba chiar și în ironie modest și amabil; de asemenea, el e mai degrabă un spirit conservator". În firea eroului, nebunia coexistă cu înțelepciunea și nu o înfrânge.

Mai departe. Don Quijote nu este un negator. Străbate lumea (fără consecințe deosebite pentru lume), dar nu o tăgăduiește niciodată. Remediază defectele prin discursuri (învățate din cărți), nu

1. Nu-i de mirare: lectura are o istorie. Ceea ce producea groază și cutremurare acum două secole, azi trezește surâsul. Ceea ce producea ilaritate, azi trezește frisoane metafizice. Contemporanii lui Cervantes râdeau mai mult și mai tare decât noi (*cf.* și Viktor Șklovski, 1975: 182). Cine îndrăznește acum și aici să-l ironizeze pe sărmanul cavaler iluminat? Don Quijote a devenit (prin pana unor Unamuno și Ortega y Gasset) un sfânt intușabil. E chivotul înțelepciunii, unghia din vârful arătătorului divin, steaua care i-a călăuzit pe Magi.

prin fapte. Aventurile lui reprezintă, în realitate, simple neînțelegeri, nu disensiuni. Pur și simplu, idealul cavaleresc de odinioară nu se mai potrivește cu lumea de la 1600. Firește, vârsta de aur e departe. Omenirea a intrat, vai, în „veacul de fier". Universul a decăzut treptat, „stricăciunea" a crescut simțitor, justiția s-a înclinat în chip sinistru (de la *sinister*), virtuțile au apus, pasiunile amoroase s-au stins. Greu îi va fi cavalerului. Tonalitatea discursului quijotic e mai presus de orice elegiacă. „Frații păstori" înțeleg foarte bine melancolia oratorului.

Aș propune o soluție succintă. În măsura în care este un înțelept (fiindcă nu a încetat niciodată să fie unul), Don Quijote se împacă de minune cu oamenii (și împrejurările). Toți îi fac pe plac și îl slujesc cu sfințenie. În măsura în care exprimă „idealismul ideii fixe" (sintagma îi aparține lui Auerbach) și e un dogmatic, Don Quijote are parte de batjocură, lovituri și riposte. Nu devine însă un mucenic (și nici un „creștin nou"!). Simpatia unanimă trezită de bravul cavaler preface lumea într-un mare teatru. Eroul principal rămâne, desigur, unul și același: Don Quijote. Spectatorii se schimbă și aleg cu plăcere rolurile secundare. Hangiul devine un castelan jovial, porcarul, un herald grotesc și femeile de duzină, domnițe neprihănite. Numai Dulcinea cea vrăjită, în capitolul 10 din partea a doua a romanului, „stăpâna universală din Toboso", nu-i face jocul. E o excepție.

În concluzie, declară Erich Auerbach, Don Quijote străbate o lume veselă și primăvăratică. E mai presus de orice un personaj comic. Îi lipsește tragismul, fiindcă nu are (nu poate avea) simțământul răspunderii. Un nebun e un nebun.

Dacă această lectură e rodul reținerii („m-am străduit să interpretez cât mai puțin posibil"), oare cum arată o lectură excesivă? Bănuim deja. În *incipit* am sugerat o cale. Înainte de a răspunde, se cade, totuși, a examina „puținătatea" interpretării lui Auerbach. Ce-l împinge, așadar, pe critic să-și cenzureze pornirea hermeneutică? Scurt spus: intenția autorului.

Este bine să observăm că intenția lui Cervantes este ea însăși o ipoteză de lectură. Doar textul și, mai ales, cititorii o pot confirma sau infirma. Un exeget mai îndrăzneț e în stare să construiască, dacă ține cu tot dinadinsul, o intenție diferită (o anti-intenție). Să ne gândim, de exemplu, la articolul din 1984 al lui Daniel Eisenberg, „Teaching *Don Quixote* as a Funny Book": cavalerul e un înapoiat și un ridicul. Să ne gândim la speculațiile lui Miguel de Unamuno din *Viața lui Don Quijote și Sancho*: cavalerul e un

sfânt. Cervantes a creat un erou întru atâta de spiritualizat, de eteric și vaporos, încât a sfârșit, el însuși, prin a nu-și mai înțelege creația. Cavalerul Tristei Figuri l-a copleșit prin măreție și sublim. Prin urmare, Cervantes și-a nesocotit intenția (dacă a avut una). A scris un întreg roman în pofida (sau în absența) ei. A fost surd și orb. Oricum ar fi, intenția de a descrie un individ înzestrat cu toate perfecțiunile posibile (și nu un caraghios) e, mai degrabă, a hagiografilor (a unui Miguel de Unamuno, a unui Ortega) decât a umilului prozator.

Dar, în cazul lui Erich Auerbach, să fie vorba de altceva? Nu. Intenția e numai și numai a lui. Cervantes a vrut „puțin" fiindcă exegetul îl face să dorească puțin. De altminteri, autorul însuși a fost un model de discreție, un taciturn. Aproape toți interpreții admit acest amănunt biografic. A propus o poveste, dar a refuzat să tragă toate concluziile. S-a păstrat mereu și mereu în umbră. Dacă a avut un gând ascuns, e imposibil să-l recuperăm în toată acuratețea lui. Pentru a-și justifica reținerea, Erich Auerbach prezintă (urzește, de fapt) *intenția* lui Cervantes. Iar intenția rezultă dintr-o interpretare a romanului și depinde întru totul de ea. S-a ivit ca o ipoteză cu scopul de a limita interpretările și rămâne și după lectura care o invocă o ipoteză limitativă. Ne izbim, astfel, de cercul „hermeneutic" cel mai vicios: intenția provine dintr-o interpretare și, la rândul ei, interpretarea provine dintr-o intenție care provine dintr-o interpretare. Nu se poate altfel. În succesiunea momentelor, nu există un „înainte", nu există un „după". Constituirea lumii textului și interpretarea ei coincid.

Din păcate, prea puțini au urmat îndemnul lui Erich Auerbach. Când vine vorba de rostirile și pățaniile vestitului Don Quijote de La Mancha, e greu să fii moderat. Comentatorii ignoră, de obicei, sfânta simplitate. M-am referit deja la interpretarea lui Unamuno. Dorința lui Cervantes a fost să compună o comedie, să-i amuze pe cititori, să însenineze. A realizat fără să vrea, printr-un miracol, o dramă. A scris o evanghelie a suferinței. Pentru a pricepe simbolismul în toată amploarea lui, este nevoie de arta hermeneuticii biblice. Am văzut: Erich Auerbach nu acceptă opinia lui Unamuno. E un exces.

Pentru sfârșitul acestui eseu, am ales însă un alt exemplu. M-am referit la el, ironic, încă de la început. Reticența lui Cervantes e mai presus de discuție. A fost negreșit un individ discret. A refuzat constant să-și asume o poziție definită. Nici n-a afirmat și nici n-a negat. A „transcris" pur și simplu opiniile personajelor. Și-a amânat

judecata și s-a ferit de orice concluzie. S-a păstrat mereu într-o binevoitoare, ambiguă neutralitate. Același Auerbach (1967: 390) repetă: „Nu se poate sublinia îndeajuns acest fapt [reticența autorului, *n.m.*]". Pe drept cuvânt. Dezacordul apare de îndată ce exegeții încearcă să explice tăcerile, să acopere lacunele, să alunge echivocul, să fixeze ezitarea.

În definitiv, de ce a tăcut Miguel de Cervantes Saavedra? Cel mai simplu răspuns cu putință (și cel mai bun, am impresia) e următorul: pentru că instinctul lui de scriitor incomparabil l-a îndemnat să fie eliptic. E suficient să vorbească iscusitul Don Quijote. Este, în fond, povestea isprăvilor lui. Nu e nevoie de glosele și digresiunile autorului.

Cel mai complicat răspuns sună în chipul următor: pentru că se trăgea dintr-o familie de *conversos*. Fiindcă se temea de urmări. Fiindcă a formulat *oblic* un mesaj secret. Iată rațiunea laconismului! Dar cum putem dovedi aceste susțineri? Simplu! Tocmai *lipsa* dovezilor reprezintă, în acest caz, suprema dovadă. Cervantes s-a retras, prudent, din discursul narativ (și chiar din prologul la roman). A șters urmele ori le-a amestecat minuțios. Dacă nu ar fi fost *converso*, crede Marthe Robert (1983: 207-208), le-ar fi păstrat la vedere. Nu putem elogia îndeajuns acest sofism strălucitor. Rar mi-a fost dat să citesc un argument mai bizar. Transcriu: „După unii critici, Cervantes ar fi aparținut unei familii de evrei creștinați... Fără îndoială că în biografia lui nu există nicio singură referire precisă care să permită această afirmație, dar era și normal. *Marranul* nu-și asigura salvarea decât trișând, adică, mai întâi, falsificându-și starea civilă, apoi purificându-și existența cotidiană de tot ceea ce ar fi putut să trădeze pata...". E un strălucit argument prin absență. Doar teologii acceptă asemenea dovezi. E de crezut, tocmai fiindcă nu-i nimic de crezut! *Prorsus credibile est quia ineptum est!* Este întrucât lipsește. Cu toate acestea, când există presupuneri interesante, apar la un moment binecuvântat, ca printr-un miracol, probele.

De-o pildă, numele mult slăvit Quijote. De obicei, exegeții l-au derivat dintr-un termen care desemna o parte a armurii cavalerilor (proteja coapsa) și l-au apropiat de numele Lanzarote (echivalentul spaniol al lui Lancelot). „Ote" ar fi un sufix augmentativ, ca în „librote", cărțoi, sau „monigote", om de nimic (crai de Curtea-Veche, cum ar veni). Prea banal, și-au zis gramaticienii. Aici nu poate fi vorba de ironie și caricatură. Cervantes nu-și bate joc de eroul lui. Quijote e, în realitate, un nume venerabil. Se cuvine, în consecință,

a-i căuta un etimon în limba lui Adam. Și au mers, bineînțeles, la ebraică. Astfel, sursa lui Quijote (Quixote e grafia originară) ar fi aramaicul *qeshot* (adevăr, certitudine) sau/și ebraicul *quishot* (plantă)[2]. Mai mult, Quijano (Quixano), numele originar al cavalerului, ar fi anagrama pronumelui ebraic pentru persoana întâi singular, *'Anokhi*, eu. Echivalările ne conduc la următorul adevăr prețios. Când spune *Quijano* (în spaniolă), Cervantes gândește, de fapt, *'Anokhi* (în ebraică) și divulgă, mai întâi, deplina lui identitate cu protagonistul (Quijano = eu)[3]. Iar în al doilea rând, identitatea dintre Quijote și Adevăr. E un alt fel de a spune, ocolit, precum Flaubert mai târziu despre Emma Bovary: *Don Quijote c'est moi.*

Ne putem întreba, desigur, alături de comentatorii deja menționați: în ce scop a îngropat Cervantes, în onomastica romanului, atâta erudiție terminologică? Răspunsul nu poate fi decât unul singur. În calitatea lui de „creștin nou", de *converso*, autorul a ținut să transmită un mesaj iudaic, în linia Cabbalei. De altfel, substantivul *caballeria* – e un fapt unanim recunoscut de specialiști – trimite direct la *cabbală*. Nici mai mult, nici mai puțin. Dulcinea e Shekhina, aspectul matern al divinității.

Teoria e cât se poate de subtilă. Pe de o parte, Cervantes a practicat reținerea, întrucât a fost *converso*. Pe de alta (și din același motiv: a fost *converso*), a încifrat un mesaj eretic. A tânjit după Shekhina. Pe de o parte, Don Quijote este un cavaler parodic, burlesc. Pe de alta, e întruparea Adevărului, noul Adam sau noul nou Adam. Astfel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* e un comentariu alegoric la Zohar, care e un comentariu alegoric la Talmud, care e un comentariu alegoric la Tora literală. Invincibil argument!

Nu am decât trei modeste obiecțiuni. Prima. Nu văd de ce un *converso* ar trebui să transmită un mesaj iudaic mai curând decât unul creștin. A doua: este imposibil de aflat când și unde a deprins Cervantes subtilitățile limbii ebraice. În captivitatea din Alger?

---

2. Pentru alte speculații etimologice, trimit în fugă doar la Johnson (2004) și McGaha (2004). Cu privire la periția lingvistică a lui Cervantes, cei doi sunt foarte sceptici. Cervantes nu știa mai multă ebraică decât sfântul Augustin.
3. Dimpotrivă, Ruth Reichelberg (1999: 67) crede că numele Quijote vine de la ebraicul *Ki shoteh*, care semnifică „întrucât e nebun". Nu am deloc certitudinea că transliterarea termenilor ebraici este corectă. Cât despre traducerea lor, ce să spun?

De la cine anume? Avea timp de studiu? Mă îndoiesc. Și a treia obiecție: prin permutări de litere, orice cuvânt din limba spaniolă (ori din română) poate fi făcut să semene cu oricare alt cuvânt din ebraică. Dar asemănarea nu spune nimic.

Dacă Erich Auerbach ar fi bănuit toate aceste finețuri *letriste*, s-ar fi străduit cu siguranță să nu mai interpreteze deloc.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Limba neo-adamică

Tot pasiunea pentru laconism m-a adus aici. Voi vorbi despre explicațiile „ostensive", deictice. Mai frust decât să arăți nu-i nimic. Dacă ar exista interpretare ostensivă, ea ar fi, probabil, cea mai economică dintre toate. Dar o astfel de interpretare nu e posibilă decât în cazul operelor „ostensive". Și nici atunci...

Filosofii au comentat, încă din vechime, așa-numita definiție deictică sau ostensivă: prin arătare cu degetul. Unii logicieni au vorbit chiar de „explicația" ostensivă a unui înțeles. Cuvinte precum „acru", „galben", „greu" nu se pot defini altfel. Pentru a înțelege ce este acrul (și păcatul e acru!), trebuie să mușți din mărul-rodia-smochina-lămâia-strugurele (e vorba de un singur fruct, multiplu și indeterminat) care crește în pomul cunoașterii binelui și răului. Pentru a învăța semnificația galbenului, trebuie să privești coaja fructului arhetipal, ceara lumânărilor, uleiul de smochine sau suprafața deșertului. Pentru a afla ce este greul, trebuie să pipăi și să ridici (dacă ești în stare) aripile de plumb ale îngerului bacovian („și-i atârnau aripile de plumb"), unealta lui John Milton, bolta lui Atlas, melancolia.

Definiția ostensivă consistă, deci, în arătarea fără cuvinte a unui lucru, a unei proprietăți, a unei însușiri. Iată galbenul: privește ciorchinele acestui strugure! Iată dulcele: gustă mierea! Iată roșul: consideră trandafirul lui William Blake! Dar nu poți arăta cu degetul o universalie: „albeața", „afinitatea", „justiția". Nu există nicăieri exemple de albeață în stare pură, de afinitate în stare pură, de justiție în stare pură. În plus: cum vom defini termeni precum „și", „pe", „lângă" ori prepoziția lui Nicasius, faimosul cuvânt „întru"?

Cum vom explica însă termenul „însă"?

Oricum ar fi, logicienii sunt unanimi. În unele împrejurări, putem sugera o semnificație, putem dumiri un înțeles în chip deictic. Prin indicare. Înălțând arătătorul. Firește, o astfel de operație este întotdeauna ambiguă. Ca să înțelegi ce înseamnă

galbenul, (unde și) ce anume trebuie să privești? O parte a fructului, forma lui, coaja, miezul? Și care fruct, dacă sunt mai multe?

Se poate vorbi, totuși, de o interpretare pur *ostensivă*? Greu de spus. Nu știu. Nu cred. Să vedem.

Umberto Eco (1991: 109) a scris într-un paragraf abrupt, fără a insista: „textele glosolalice, al căror conținut îl ignoră chiar emitentul însuși, pot fi supuse interpretării fonetice (pot fi recitate)". În acest caz, a interpreta fonetic înseamnă a executa opera, a o face, a o realiza. Interpretarea e performanță. De obicei, *Sonata Kreutzer*, romanul lui Tolstoi, nu se recită cu glas tare, nu e interpretat fonetic, așadar. Doar actorul l-ar putea interpreta pentru un auditoriu analfabet. Dimpotrivă, pianistul interpretează *Kreutzer Sonate*. Corul din tragediile grecești dansează. Julieta pronunță o replică (*Romeo and Juliet*, II, 2: 43-44): „What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet". Ca execuție, recitare, dans, pantomimă, interpretarea nu elucidează o semnificație. Nu justifică un înțeles. Nu e o ipoteză cu privire la sens. Dă pur și simplu ființă operei.

Sigur, interpretarea fonetică poate simula, uneori, și această finalitate. Când T.S. Eliot declară că semnificația versului „Lady, three white leopards sat under a juniper tree", din *Ash Wednesday*, e chiar „Lady, three white leopards sat under a juniper tree", el se preface că interpretează (sau interpretează cu adevărat?), se preface că prezintă un înțeles (deși nu prezintă niciunul), se preface că oferă o conjectură cu privire la sens. Unii pot sesiza aici o reprobabilă înșelătorie auctorială. Printr-o repetare întocmai, versul lui T.S. Eliot nu devine limpede, explicit, translucid. Dacă e o exprimare obscură, rămâne cât se poate de obscură și la a zecea lui repetare. E nevoie să ieși din textul poemului și să formulezi o ipoteză în alte cuvinte.

În măsura în care se poate vorbi de ea (măcar atât!), interpretarea cu adevărat ostensivă e altceva decât o interpretare „fonetică", în descrierea de la Umberto Eco. Ea ar fi un răspuns mut, o „aserțiune" prin arătare, o „explicație" prin gesturi. Poți lămuri oare înțelesul unui poem, înțelesul unei picturi, semnificația unei campanile arătând cu degetul lucrul însuși (poemul, pictura, campanila) sau un lucru diferit de lucrul însuși? Dar are campanila (nu cuvântul „campanilă") o semnificație? Mă îndoiesc. Nu atribui semnificații lucrurilor naturale și artefactelor. Sigur, sculptorii, gravorii, arhitecții, peisagiștii (chiar poeții) au mereu posibilitatea de a proceda ostensiv. Ce înseamnă, în fond, *Pătrat alb pe fond*

alb, White on White? Înainte de orice comentariu verbal (metafizic, simbolic, alegoric etc.), Kazimir Malevich putea pur și simplu să arate cu indexul spre pătratul alb situat pe fond alb. Ce semnifică, în definitiv, tabloul? Degetul pictorului s-ar ridica elocvent și misterios spre pânză: asta! E cu putință atunci ca un privitor să ricaneze: numai atât?

În schimb, discursul ostensiv, prin obiecte, e o practică străveche. Este un lucru bine știut: poți exprima ceva nu doar prin cuvinte și gesturi, ci și prin lucruri, obiecte și ființe. Herodot consemnează în *Istorii* (IV: 131-132) că regii sciților i-au trimis lui Darius, care le invadase ținutul, printr-un sol evaziv, un mesaj concret: o pasăre, un șoarece, o broască și cinci săgeți. Solul l-a îndemnat pe rege să caute singur înțelesul „scrisorii". Darius a inspectat riguros obiectele, dar a interpretat greșit mesajul. A crezut că sciții i se supun. Că-i dăruiesc universul întreg: văzduhul (pasărea, săgețile), pământul (șoarecele), apele (broasca), făpturile. Abia Gobryas a intuit sensul exact al mesajului, care era următorul: dacă perșii nu se vor preface în păsări, în șoareci și în broaște, pentru a se ascunde de sciți, vor muri, fără nicio îndoială, străpunși de săgeți. Avertismentul era, cum vedem, cât se poate de străveziu (și cât se poate de enigmatic). După ce a chibzuit o vreme, regele perșilor a poruncit oștirilor să se retragă spre Dunăre. A priceput că va pierde războiul și a făcut cale întoarsă. Iată ce pot face o pasăre, un șoarece, o broască și un mănunchi de săgeți.

Și Aristotel știa că există rostiri fără cuvinte. În *Retorica* (II: 23, 1399b), filosoful menționează obiceiul oriental de a cere și de a primi, ca răspuns, pământ și apă. A da un pumn de țărână și un vas cu apă era un semn al acceptării robiei. Subiectul își recunoștea astfel dependența. Obiceiul fusese amintit deja în mai multe rânduri de același Herodot. E pomenit și în cartea Iuditei (II: 7): „să le spui să pregătească pentru mine pământ și apă". Regele asirienilor, Nabucodonosor, nu vorbea câtuși de puțin metaforic. Sau, mai corect, vorbea și literal, și metaforic. Voia atât un pământ literal și o apă literală, dar și un pământ metaforic și o apă metaforică: *id est* supunerea, acceptarea suzeranității sale. Mulți trimiși s-au întors însă cu mâinile goale. Cu deșertul, cum ar veni. Popoarele au refuzat cererea lui Nabucodonosor. N-au trimis nici pământ, nici apă. Adică au refuzat să se supună[1].

1. Acesta este, cu siguranță, sensul versurilor eminesciene din *Scrisoarea III*: „Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă/ Au venit și-n țara

În cartea a doua din *Contra învăţaţilor*, îndreptată împotriva oratorilor, Sextus Empiricus (1965: 231) a recenzat câteva cazuri interesante de „discurs" ostensiv. Voi relata aici numai pledoaria fulgerătoare a curtezanei Phryne din Thespiai, dar voi pune într-o notă o întâmplare similară[2]. Pe când era apărată de Hiperide, povesteşte Sextus, într-un proces de impietate, Phryne şi-a dat seama că judecătorii au de gând s-o condamne. Cu o admirabilă prezenţă de spirit, curtezana şi-a sfâşiat tunica, şi-a dezvelit sânii şi a izbutit astfel „să convingă mai bine... prin frumuseţe decât prin retorica aceluia care o apăra". Aşadar, isteaţa Phryne nu a spus nimic. A vădit, în schimb, totul.

Şi arabii au avut darul scurtimii. În *O mie şi una de nopţi*, femeile folosesc, de multe ori, un limbaj de semne (lucruri). Aleg un singur exemplu. În noaptea 107, Şeherezada începe o întortocheată poveste despre Aziz, Aziza şi Diadem. Procedeul multiplicării instanţelor narative e bine cunoscut. Peste mai multe episoade ale naraţiunii, în noaptea 115, aşadar, Şeherezada îi spune sultanului Shahriar că vizirul Dandan i-a spus sultanului Daul'makan, într-o altă noapte, sub zidurile cetăţii Constantinopol, că un tânăr pe nume Aziz a remarcat, într-o dimineaţă, în cadrul unei ferestre, o fată nespus de frumoasă. Aziz a privit stăruitor într-acolo, dar domniţa nu a scos nicio vorbă. Băiatul a observat, totuşi, că fata ţinea în mâini un sac, o oglindă, un ghiveci cu flori şi o lampă. Şi a urmat spectacolul. Fata a pus, mai întâi, oglinda în sac. A legat sacul şi l-a aruncat îndărăt în odaie. Şi-a desfăcut pletele. O, vicleană slăbiciune a cuvintelor! Citez propoziţia Şeherezadei: părul domniţei s-a „prăvălit năvalnic, de sus până jos", precum bezna, şi a întunecat-o. Fata a aşezat apoi lampa în mijlocul florilor din ghiveci. În cele din urmă, a luat totul şi a pierit din fereastră.

---

noastră de-au cerut pământ şi apă". O prezentare amănunţită a cutumei, în Caraman (1984: *passim*).

2. Al doilea exemplu: „Din mijlocul lor, spartanii l-au îndepărtat, fără a-şi fi îndeplinit îndatorirea, pe ambasadorul insulei Kios, care, cerând ca spartanii să exporte grâne [locuitorilor din Kios], şi-a exprimat rugămintea într-un discurs foarte lung, dar, în schimb, când a fost trimis alt ambasador mai scurt la vorbă – căci nevoia îi silea [pe locuitori] –, i-au satisfăcut cererea. Acesta a întins în faţa lor un sac gol şi a spus că au nevoie de făină. Dar l-au criticat şi pe acesta ca fiind prea vorbăreţ. Căci arată îndeajuns cererea [oamenilor din Kios] indicarea sacului gol" (Sextus, „Contra retorilor", 1965: 234). Stăpâni în ţinutul Laconiei, spartanii iubeau în mod natural rostirile laconice.

Aziz a rămas uimit, fiindcă nu a înțeles discursul fetei. Nu a înțeles nici măcar faptul precis că avea de a face cu un mesaj. S-a întors abătut acasă și a dezvăluit întâmplarea logodnicii sale, Aziza. Să mai spun că Aziza îl iubește în taină pe Aziz? Nu are rost. Asta se subînțelege de la sine. Oricum, Aziz nici nu bagă de seamă iubirea ei, întrucât e orbit de iubirea lui. Va regreta amarnic mai târziu. Aziza îi explică mesajul rivalei în felul următor: prin limbajul lucrurilor, fata din fereastră l-a chemat, de fapt, să vină la casa ei, noaptea (părul desfăcut), după apusul soarelui (oglinda pusă în sac). Aziz va trebui să pătrundă în grădină (ghiveciul cu flori) și să caute un felinar aprins (lampa). Acolo va aștepta exact cât va trebui să aștepte. Simplu, nu? Orice enigmă are o cheie. Orice nod, o dezlegare.

Din păcate, Aziz va merge la casa fetei, va aștepta, va fi neglijent, va adormi, își va risca viața etc. Va primi neînțelegător și alte mesaje. Și, spre eterna lui pagubă, o va ignora pe Aziza. Va ignora iubirea de alături pentru o iubire îndepărtată și problematică.

Să trecem la un alt exemplu. În *Călătoriile lui Gulliver* (III: 5), Jonathan Swift a înfățișat, la rându-i, proiectul unei limbi filosofice pur ostensive. Naratorul vizitează marea academie din Lagado, vede la lucru, într-o aulă, mașinăria lui Raymundus Lullus. Dar marea academie are o secțiune de savanți filologi, care se dedică edificării unui idiom metafizic universal, cum făcuse cândva episcopul John Wilkins. Cum arată noul limbaj? Iată un prim proiect. Cuvintele polisilabice sunt reduse la unități lexicale formate dintr-o singură silabă. Sunt eliminate verbele, adjectivele, participiile. În lumea reală doar lucrurile există. Numai indivizii concreți. Materia. Cum vedem, academicienii lui Swift sunt niște nominaliști înverșunați. În universul lor, unde Forma e numai „flatus vocis", filosofii au nevoie doar de substantive. Limba filosofică e pur nominală. Proiectul are, orișicâtuși, defectul că păstrează substantivele. Cum am putea renunța la nume? Nimic mai simplu. Un proiect diferit le exclude cu totul.

Al doilea proiect remediază, deci, această insuficiență. Cuvintele sunt desființate complet. Dacă numele designează întotdeauna lucruri și numai lucruri, e mai potrivit să aduci lucrurile însele când vrei să exprimi ceva, când porți o discuție hermeneutică despre sfântul principiu al simplității, să spunem. Imperativul savanților e unul fenomenologic: *zu den Sachen selbst*. Limba neo-adamică e cu adevărat universală și poate fi pricepută de oricine. Avantajul ei principal este, în opinia academicienilor lui

Jonathan Swift, protejarea gâtlejului și a plămânilor. Este un fapt axiomatic, un adevăr sempitern (pare a argumenta naratorul) că repetarea îndelungată a siflantelor, a dentalelor și aspiratelor duce la o coroziune a gâtlejului. Labialele, velarele și labiovelarele micșorează volumul plămânilor. E mai bine să ții gura închisă decât să te împiedici în oclusive, fricative și sonante.

Firește, acest proiect temerar trebuie luat *cum grano salis*. Limba închipuită de Swift nu e numai o caricatură, e și o imposibilitate.

Ce-ar deveni vorbirea dacă am „cuvânta" cu lucruri și numai cu lucruri? N-am mai rosti propoziția „Mărul e roșu". Am prezenta pur și simplu un măr roșu. Dacă am avea nevoie de lumină, am arăta iasca, amnarul, o flăcăruie, ochii Afroditei (pentru a evoca o lumină metaforică). Dacă am dori să elogiem dulcele, am oferi celuilalt o stafidă sau o fărâmă de zahăr candel brun. Nimic mai simplu, nu?

Spre dezamăgirea academicienilor, nu putem vorbi doar cu (substantive și) lucruri. Va trebui să recuperăm, până una-alta, prepozițiile, adjectivele, conjuncțiile, verbele. Nu sunt suficiente doar lucrurile și numele de lucruri. În ce chip vom exprima oare acțiunile, evenimentele, prefacerile, gândul filiației sau Ideea paternității? Și cum vom reproduce, printr-o vorbire ostensivă, ideea de relație asimetrică (asemănarea unilaterală) dintre Forme și lucruri, expusă în enneada I: 2 [19], 2 de Plotin? Cum vom arăta că sfânta Matelda seamănă cu Matelda (din *Purgatoriul* lui Dante)? Cum vom dovedi că Matelda lui Dante nu poate semăna (și nu seamănă) cu sfânta Matelda? E nevoie de întregul lexicon. Dar e nevoie și de gesturi, de semne nonverbale, de făpturi. O limbă exclusiv verbală e la fel de utopică și ineficientă ca și o limbă exclusiv materială (precum aceea descrisă de academicienii lui Jonathan Swift). Pentru a se face înțeles, omul le folosește pe amândouă concomitent[3].

Imposibilitatea interpretării ostensive nu e, totuși, evidentă. O astfel de interpretare există. Am întâlnit-o în multe culegeri de parabole zen. Când călugărul cutare a fost întrebat de un

3. Umberto Eco (1982: 230) a exprimat o idee asemănătoare: „Este greu de conceput un univers în care ființele omenești comunică fără limbaj verbal, limitându-se la gesturi, arătând obiecte, emițând sunete informe, dansând; dar este tot atât de greu de conceput un univers în care ființele omenești emit numai cuvinte".

ucenic cu privire la semnificația propoziției „sunt una cu pământul și cerul" (*id est* m-am contopit cu firea), după un moment de tăcere, maestrul a arătat fără cuvinte o crizantemă din grădină[4]. A interpretat sentența despre uniunea dintre om, pământ și văzduh în chip ostensiv.

Altădată, un călugăr a răspuns unei întrebări despre sensul lumii prin frusta ridicare a bastonului. Ucenicul a comentat gestul cu multă astuție teologică. Maestrul a remarcat că interpretarea lui este excesivă. Prea multă teologie strică! Discipolul i-a cerut atunci explicația precisă a gestului. Venerabilul a ridicat din nou bastonul.

În câteva apologuri, răspunsul constă în repetarea aidoma a întrebării. Ofer aici o ilustrație personală: „Ce înseamnă o definiție ostensivă?". Răspunsul e simplu: „Ce înseamnă o definiție ostensivă?" (cu semnul întrebării!). Deci însuși enunțul interogativ e răspunsul corect. Într-o altă parabolă, răspunsul nu are nicio legătură cu întrebarea. O reproduc aidoma: de ce a venit (în Japonia) primul patriarh din Apus? Explicația maestrului: chiparosul în curte. În fine, la întrebarea despre diferența dintre alb și negru, ucenicul primește o palmă usturătoare.

Pentru a găsi în spațiul european ceva analog (deși e aproape imposibil), va trebui să ne întoarcem, mai întâi, la filosofii cinici și la Diogene din Sinope, cu asprimea lui suavă. Diogene a sesizat adevărul (pe care îl căuta de mult) zărind, într-o bună zi, un șoarece. A privit atent mișcările animalului și a prins sensul. A învățat astfel că șoarecele „aleargă fără să caute un loc de culcuș, fără să țină seama de întuneric și fără să dorească lucruri desfătătoare" (Diogenes Laertios, VI: 2, 22). Tot așa se cuvine să procedeze și filosoful, dacă vrea să fie senin și împăcat[5]. O pasiune similară pentru concizie vom identifica la călugării minoriți. În *I fioretti*, biografia anecdotică a sfântului Francisc de Assisi, citim

4. Voi fi sincer. După ce arată crizantema, maestrul adaugă imprudent, fără nicio legătură cu răspunsul: „Cine trăiește astăzi vede această floare ca într-un vis". Călugărul nu a rezistat în deicticul pur și a căzut în păcatul flecărelii.

5. Când Platon a definit omul ca fiind un viețuitor biped fără pene și a cules aplauzele auditoriului, Diogene a jumulit un cocoș, a pătruns în amfiteatru și a strigat: „Iată omul lui Platon!". În consecința acestei obiecții, definiția a devenit: omul este un viețuitor biped, fără pene și *fără unghii late* (*cf.* Diogenes Laertios, VI: 2, 40). Din lac în puț! Diferența „fără unghii late" nu face definiția lui Platon mai bună.

o sumedenie de amănunte frapante. Doar unul. Fratele Masseo îl întreabă pe sfântul Francisc de ce toată lumea vrea să vină la el: „Perché a te? Perché a te? Perché a te?". Iar sfântul: „Vuoi sapere perché a me? Vuoi sapere perché a me? Vuoi sapere perché a me...?" (*Fioretti*, X).

Aș rezuma întreaga problemă în fraza care urmează (unii termeni s-ar cuveni puși între ghilimelele dubiului; le subînțeleg). Interpretările de tip ostensiv (cele mai economice cu putință) au patru însușiri: a) sunt categorice, nu ipotetice; b) pot fi înțelese doar de aleși, fiindcă au scopul de a trezi o iluminare subită; c) dacă sunt formulate în cuvinte, nu au același efect; în sfârșit, d) nu sunt și nici nu pot primi justificări, rațiuni, temeiuri, precum interpretările obișnuite. Întrucât nu pot fi justificate în niciun fel, nu sunt ipoteze interpretative *stricto sensu*. Cercul „hermeneutic" s-a închis: interpretările ostensive sunt ostensive, dar nu sunt interpretări.

În pofida însemnărilor de mai sus, în pofida pildelor exotice, există doar o singură interpretare inteligentă de tip ostensiv. Când nu înțelegi ceva, ridici din umeri...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Crux interpretum

Substantivul latinesc feminin „crux" înseamnă nu doar cruce sau instrument de pedeapsă, dar și, la figurat, chin, tortură, muncă (în sensul vechi al termenului), pătimire, suferință, îndurare[1]. Mai târziu, *crux* va semnifica o dificultate greu de rezolvat, o problemă fără soluție, o enigmă.

Criticii de text au numit „crux interpretum" expresiile nesigure, cuvintele incerte, lecțiunile dubioase, care provoacă dispute. Când e nevoie ca sintagma să fie ilustrată, exegeții trimit, de obicei, la ediția princeps a scrierilor lui William Shakespeare. După cum se știe, textul pieselor nu a fost supravegheat de autor și este plin de lecțiuni incerte, vasăzică de „cruci". Ce semnifică, în fond, „runnawayes eyes", în *Romeo and Juliet* (III, 2: 6)? Cine poate avea astfel de ochi? De secole, criticii încearcă să găsească un răspuns mulțumitor ori numai elegant. Fără izbândă. Trimit, deocamdată, pe cititorul curios doar la ipoteza lui Gary M. McCown, 1976.

Voi da încă un exemplu de cruce textuală, deși de altă natură. Toată lumea cunoaște (ori mă iluzionez?) versetul 2: 1 din *Cântarea cântărilor*. Vorbește Shulamit și, în unele versiuni ale Scripturii, citim următoarea traducere: „Eu sunt un trandafir din Sharon, un crin al văilor". Alții au propus: „Eu sunt o narcisă, un crin". E fără îndoială un abuz interpretativ. În original, e vorba de două flori/plante indeterminate, nici trandafir, nici narcisă, nici crin (după unii exegeți). Sau și roză, sau și narcisă, sau și crin (după alții). Într-o traducere literală, versetul afirmă: „Eu, *x* (un nume de floare) din Sharon, *y* (alt nume de floare) din văi [din câmp]". Propoziția 2: 1 din *Canticum...* se referă, cu siguranță, la două plante obișnuite (în vremea în care cineva a scris și a rostit

1. În sensul de dificultate stânjenitoare, James Joyce folosește termenul „crux" într-o frază din a XVI-a secțiune a romanului *Ulysses*: „The crux was it was a bit risky to bring him home". Exegeții români nu se referă niciodată la cruci...

Cântarea cântărilor și în care *rosa canina* nu creștea în Sharon), probabil flori. Siguranța e numai a speciei botanice și e ironică. Nu putem identifica florile. În transliterare latină, termenii în cauză sunt *habatselet* și *shoshanah*. Fata afirmă, cu modestie, că este asemenea acestor flori intraductibile și, fără doar și poate, umile. Dar la ce flori face ea aluzie cu adevărat, nu vom ști, probabil, niciodată.

Ignoranța e întotdeauna chinuitoare. Nu e o fericire să nu știi. De aceea s-a vorbit de o *crux interpretum*. În pofida tuturor eforturilor, enigma acestor flori persistă după două milenii, ca și mireasma lor. Septuaginta a tradus versetul în chip foarte abstract: „ego anthos tou pediou, krinon ton koiladon". Dar nici sensul termenului grec *krinon* nu a fost stabilit cu certitudine: *to krinon* numește orice floare de câmp. Dicționarele trimit, neutru, la crinul alb. Când au tradus versul 2: 1, de-a lungul vremii, exegeții au propus aproape la întâmplare: trandafir, iris, șofran, anemonă, narcisă galbenă, nufăr, lotus, crin-de-apă, crin sălbatic etc. Strădania lor nu a avut succes. Dificultatea versetului 2: 1 s-a păstrat intactă. *Shoshanah* trimite, poate, la o floare cu petale roșii, rubinii, fiindcă în versetul 5: 13 din *Cântarea cântărilor* stă scris: „Buzele lui crini". Dar și asta e o simplă conjectură...

Într-o altă accepțiune, sintagma „crux interpretum" e folosită, îndeosebi de criticii anglo-saxoni, pentru a semnala o dificultate, un loc obscur, o propoziție ermetică, o frază greu de explicat, dar, în principiu, explicabilă. Fraza „videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem" (*I Corinteni*, 13: 12) e, cu siguranță, o *crux*. Ce vrea să spună, în fond, sfântul Pavel prin „a vedea prin oglindă în cele tainice"? În ce sens este luat substantivul „aenigma"? Ca un sinonim al secretului sau ca figură retorică? Crucea e, acum, de natură hermeneutică, nu textuală. Înțelesul însuși trebuie reperat și reparat. În schimb, acuratețea textului paulin nu ridică dubii.

În ceea ce mă privește, voi da expresiei un sens oarecum diferit. Voi numi „crux interpretum", pur și simplu, *indeterminarea* interpretativă a unui cuvânt, a unui enunț, a unei formule. Când se confruntă cu o astfel de indeterminare, ce poate face interpretul? Dacă e un adept al simplității, se va opri, o va contempla senin și își va suspenda judecata. Dacă nu e, va încearca zadarnic să-i găsească o semnificație (doar una, semnificația justă!). Crucea va persista. Și nimeni nu se va apropia de „certitudine" (dar cum putem invoca aici certitudinea?) nici măcar cu un singur pas.

Ipotezele interpretative vor fi la fel de puțin (ori la fel de mult) justificate, deși termenul *justificare* nu poate avea, în cazul „crucii", niciun sens. Nu poți justifica bunul-plac, decizia arbitrară, dictatul.

Crucea hermeneutică poate primi o infinitate de interpretări (sau niciuna). Pentru acest motiv, exegetul este îndemnat să observe riguros principiul simplității, în varianta lui Kafka: „ceea ce este de neînțeles rămâne de neînțeles". Nu preciza prea mult! Nu interpreta! Sigur, îndemnul e paradoxal și în contra firii. Cum să-l oprești pe un critic să interpreteze, când esența lui e tocmai aceea de a explica, de a căuta o soluție, de a formula o ipoteză hermeneutică, de a identifica o necunoscută?

Să vedem, totuși, mai îndeaproape, despre ce este vorba. În ce sens spun despre un cuvânt că este indeterminat și constituie, prin însuși faptul de a fi indeterminat, o „cruce" interpretativă? Nimic mai util pentru a dumiri o definiție decât exemplul. În acest eseu m-am oprit la cinci autori: Vergiliu, Dante, Milton, Poe și Bacovia. Exemplele din Vergiliu („puer"), Dante („cuminți și drepți sunt doi") și Milton („two-handed engine") sunt în principiu identice. Exemplele din Poe (un adjectiv) și Bacovia (un adverb) sunt de o factură oarecum diferită. Dar tot cruci sunt.

Despre cuvântul „puer" din *Egloga a IV-a* a lui Publius Vergilius Maro am scris în mai multe rânduri, inclusiv în *Porunca lui rabbi Akiba*[2]. Bucolica a fost intitulată de scholiaști „Pollio", după numele destinatarului, un protector al poetului, menționat ca atare în text: „Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit,/ Pollio, et incipient magni procedere menses/ Te duce" („Chiar acest glorios ev, tu fiind consul, porni-va,/ Pollio, și vor începe mari să se-nșiruie luni iar,/ Tu conducând"). „Puer" apare deja în versul 8: „Tu modo nascenti puero" și este amintit în restul poemului de patru ori. Traducerea nu ridică dificultăți. Dar identificarea copilului „divin" reprezintă (pentru exegeții contemporani) o dificultate. La cine s-a gândit poetul nimeni nu știe.

Pentru a dezlega misterul copilului zeiesc, savanții istorici au scris cărți întregi, de o minuțioasă (și vană) erudiție. Nu a urmat nicio certitudine, nicio lumină. Întunericul s-a păstrat. Unii au crezut că e fiul lui Pollio, alții al lui Octavianus, alții au presupus că e împăratul însuși. În fine, Lactanțiu a citit poemul ca o aluzie la Iisus Christos: „puer" îl desemnează negreșit pe Mântuitor. Nu altfel a opinat sfântul Augustin. Sugestia ca atare a fost

2. *Cf.* Gherghel (2005: 91-104).

împărtășită, mai apoi, de toți exegeții creștini, într-o îngrijorătoare unanimitate. Numai Ieronim a fost sceptic: un autor păgân (Vergiliu adică), a precizat exegetul, nu se putea referi la Iisus. *Egloga a IV-a* nu este o scriere vaticinară, precum cărțile profeților iudei. Are un suflu mesianic în absența adevăratului Mesia. Comentatorii moderni s-au întors la numele păgâne. Poate e vorba de Saloninus. Poate de altcineva. O prețioasă știință s-a consumat, astfel, într-un scop intangibil. Exegeții au depus un efort inutil și au ratat, adesea, frumusețea versurilor lui Vergiliu. Briciul filosofului i-ar fi ferit măcar de risipă.

Din *Commedia* lui Dante (mult mai târziu, un cititor, poate Boccaccio, poate altcineva, a realizat că este *divină*) am ales trei exemple. Primul este, desigur, cunoscutul vers „Cuminți și drepți sunt doi; dar nu sunt ascultați" (*Infernul*, 6: 73). Ciacco vrea să spună că în cetatea Florenței, sfâșiată între facțiunile politice ale Albilor și Negrilor, (mai) există doi oameni drepți. Din fericire. Sau: există (numai) doi oameni drepți. Din păcate. Mai mult de atât e imposibil de cunoscut. Oricâte ipoteze am face, identitatea celor doi drepți din Florența nu poate fi stabilită. Și nici nu are rost să ieșim din poem în căutarea ei. Vom mai vorbi despre asta.

Peste câteva terține întâlnim exclamația: „Papè Satan, papè Satan aleppe!" (*Infernul*, 7: 1). E o „propoziție" atribuită de poet făpturii diabolice a lui Pluto, zeul grec al bogățiilor. Expresia este o pură sonoritate, de felul incantațiilor mnemotehnice din Evul Mediu: *Barbara*, *Celarent*, *Darii*, *Ferio*. Dar exegeții au intuit aici ceva profund, o rostire cifrată, o sfidare demonică. Pentru a sesiza revelația, au recurs la comparații cu latina, greaca, ebraica („aleppe" ar fi litera *aleph*), araba, franceza („Pas paix, Satan, pas paix, Satan, à l'épée") etc. În sfârșit, cineva a „pătruns" misterul și a tradus versetul „Papè Satan, papè Satan aleppe!" prin enunțul heteroclit: „Vai, Satan, vai, Satan, Dumnezeu, rege". E o determinare arbitrară.

Ultimul exemplu e din *Infernul*, 31: 67: „Raphél may arrécb zabi almi". Este una din cele mai venerate „cruci" interpretative din *Commedia*. „Raphél may arrécb zabi almi" constituie o exprimare afină cu aceea citată mai sus. E o sugestie, poate, a unui idiom babelic, o pildă de confuzie și non-sens. Versetul e pronunțat, firește, de Nimrod (pe care teologii medievali l-au pus în legătură cu turnul Babel). Dante Alighieri ne avertizează însă că Nimrod nu pricepe limbajul nimănui și că nici el nu poate fi priceput de călătorii prin infern. Nu-i în stare să fie clar, asemenea seminției

care a ridicat turnul Babel și a fost pedepsită de Dumnezeu prin amestecul limbilor, *confusio linguarum*. Vergiliu îi spune, așadar, poetului (și nouă): „Dar să-l lăsăm, să nu vorbim mai mult, degeaba; căci orice grai îi este așa [adică neînțeles și fără sens, *n.m.*], precum și graiul lui e neînțeles de orișicare dintre oameni". În pofida avertismentului lui Dante (sărmanul rigă Nimrod nu vorbește coerent), hermeneuții nu l-au „lăsat" și au vorbit. Niciunul nu s-a întrebat însă dacă autorul *Comediei* era în stare să facă jocuri de cuvinte în ebraică...

Da, știu. Cineva ar putea riposta că o ipoteză interpretativă nu este un enunț științific. Doar în matematică se poate argumenta imposibilitatea. Cvadratura cercului, să zicem, nu e posibilă. S-a demonstrat acest adevăr. Problema e insolubilă. În schimb, nu poți dovedi că un pasaj obscur e definitiv obscur și ininterpretabil. Cine este în stare să decidă? E cu putință ca faimosul „Papè Satan, papè Satan aleppe!" să aibă, totuși, o semnificație. E cu putință ca Dante să fi compus un enunț cu sens. Cum am putea dovedi contrariul? Negreșit, orice răspuns la această chestiune e provizoriu. Poți cântări, totuși, ipotezele. Poți considera diversitatea lor. Poți încerca s-o reduci. Dar cum poți reduce parafraza interpretativă „Vai, Satan, vai, Satan, Dumnezeu, rege" la „Stai, Satan, stai, Satan, piei de aici, liniștește-te!" sau la „Pas paix, Satan, pas paix, Satan, à l'épée"? Distanța dintre ipotezele interpretative este imensă. Între ele e o deosebire ca de la paradis la infern.

În consecință, prescripția de a nu interpreta „Papè Satan, papè Satan aleppe!" este mai credibilă decât oricare dintre soluțiile exegetice ale primului vers din *Infernul*, 7. Ipoteza că enunțul lui Dante este, pur și simplu, ininteligibil e mai justificată decât fiecare propunere interpretativă în parte și decât toate la un loc. Când soluțiile se contrazic sistematic, când nu-i posibil niciun consens, ci numai controversa cea mai sterilă (sterilă precum călugărița lui Francis Bacon), e preferabil să aplicăm principiul simplității și să ne oprim. Deși nimic nu ne obligă să procedăm astfel...

Să trecem însă la un poet englez. În elegia lui John Milton *Lycidas* (1638), există două versuri (130-131) care au dat exegeților multe bătăi de cap. Distihul face parte din diatriba sfântului Petru, „the pilot of the Galilean lake", împotriva clerului corupt. Citez: „But that two-handed engine at the door/ Stands ready to smite once, and smite no more" („Dar acel instrument [sau unealtă] pentru două mâini [cu două fețe, îndoit, ambiguu] la ușă/ Stă gata să lovească o dată, definitiv [o dată pentru totdeauna]").

Imprecisa unealtă i-a fascinat, desigur, pe comentatorii anglo-saxoni. Fascinația lor mi s-a transmis. Pentru admiratorii lui Milton și ai orbirii sale – Jose Luis Borges a fost doar unul dintre ei, cel mai ilustru, poate –, am alcătuit un catalog (provizoriu și, firește, incomplet) al ipotezelor cu privire la identitatea instrumentului. Iată ce au propus de-a lungul veacurilor exegeții...

Așadar, unealta *nedefinită* ar fi (succesiv și în același timp): Judecătorul ceresc, sursa dreptății, Iisus Christos, brațele sau treptele Crucii lui Iisus Christos, toiagul lui Iisus Christos (dar când a avut Iisus Christos un toiag?), căile inefabile ale Providenței (pe care nimeni nu le poate ghici), Cuvântul lui Dumnezeu, predicarea puritană a Cuvântului lui Dumnezeu, sabia lui Dumnezeu, *gladius Dei*, invocată de Savonarola într-o omilie la un psalm, o spadă cu două tăișuri (de felul celei din *Apocalipsa*, 1: 16: „și din gura lui ieșea o sabie ascuțită cu două tăișuri"), sabia cu care Ehud l-a ucis pe regele Eglon, folosind mâna stângă (*Judecători*, 3: 16-21), sfântul Petru, cheile sfântului Petru (una pentru rai, cealaltă pentru iad), cârja preoților, cârja episcopilor, cârja arhiepiscopilor, conștiința umană în preajma Judecății finale, orologiul care anunță ora Sfârșitului, cele două camere ale Parlamentului englez, libertatea pe care o proclamă Parlamentul englez, națiunile Angliei și Scoției împreună, oștirile celor două națiuni, o seceră, un ciocan, o secure, un foarfece, templul lui Janus, o lopată de vânturat grâul (*Matei*, 3: 11-12), o lopată de triremă (adică o vâslă), vâsla pe care trebuie să o implânte Ulysse, la îndemnul profetului Tiresias, acolo unde numele „vâslă" nu e priceput de nimeni, coasa Timpului, coasa Morții, o unealtă *nedefinită* etc. Dacă observăm bine, ne-am întors chiar acolo de unde am pornit: nimeni nu a fost în stare să identifice unealta.

În această înșiruire de supoziții, nu am inventat, firește, nimic. Fiecare dintre ipotezele amintite mai sus a avut un susținător (sau mai mulți). Lista e, prin urmare, cât se poate de reală (a se vedea bibliografia!). Doar imaginația ludică a magistrului Rabelais-Alcofrybas a compus enumerări mai pestrițe. A spune că dificultatea ridicată de versurile 130-131 din *Lycidas* nu are soluție este, în acest caz, singura afirmație rațională. Bineînțeles, când a folosit expresia „two-handed engine", John Milton se va fi gândit, cine știe?, la o unealtă precisă, dar astăzi e imposibil să o numim. Faptul posibil și probabil că s-a gândit la ceva nu e, totuși, un temei suficient pentru această profuziune hermeneutică. Încă și încă o dată, principiul simplității e sfânt.

Penultimul exemplu e din Edgar Allan Poe, *To Helen* (prima versiune a poeziei e din 1831): „Helen thy beauty is to me/ Like those Nicéan barks of yore": „Helen, frumusețea ta e pentru mine/ Asemenea corăbiilor [...] de altădată". În locul adjectivului poesc am pus puncte-puncte. Dificultatea vine, așadar, de la epitetul „Nicéan". E simplu să traduci „corăbii niceene", „arcă niceeană" sau „corăbii pe valul Niceei" (deși nu există o mare lângă Nicaea, doar un lac), în drum spre cetatea Nicaea (care, probabil, nu avea flotă). Dar e neindicat și excesiv să-l interpretezi. Adjectivul „Nicéan" (cu N mare, totuși) trimite, în chip egal, la cetatea Nicaea din Bithynia, în Asia Mică (unde s-au întrunit cei 318 sfinți părinți, în conciliul din anul 325), la zeița Nike (a cărei statuie sculptată în lemn veghea uneori, la prora corăbiilor grecești, rătăcirea), la „nice", „nicety" (epitet, adverb) ori chiar la Nice (oraș-port în Franța). Indeterminarea vocabulei „Nicean" e maximă. Corăbiile de odinioară puteau fi zvelte, victorioase (unii critici au echivalat „Nicean" cu *victorious*), alerte, înaintând imobile pe o mare parfumată („o'er a perfum'd sea"), ca în poezia lui Poe *To Helen* etc. Nimic nu e sigur însă. Totul rămâne permis, ca să zic așa. Și când totul este permis, nimic nu mai este permis. Trebuie să te oprești.

Aș îndrăzni să afirm, fără a insista, că, în pofida tuturor explicațiilor posibile (trimit din nou la bibliografia de la sfârșitul acestui volum), adverbul „întors" – din mult discutatul vers al lui Bacovia „Dormea întors amorul meu de plumb" (*Plumb*, v. 5) – este o *crux interpretum* în preajma căreia exegetul trebuie să se oprească sfios.

În concluzie, astfel de dificultăți lirice sunt eterne ca și frumusețea lor[3].

Am lăsat pentru un *post-scriptum* spinoasa problemă a Ogarului (Il veltro) din *Commedia* lui Dante (*Infernul*, 1).

Aceasta e, poate, prototipul oricărei *crux interpretum*. Este crucea prin definiție, crucea crucilor, summa incomprehensiunii. Vă amintiți? În timp ce se retrage către pădurea întunecată, „acolo unde soarele tace", îngrozit de apariția Lupoaicei, Dante zărește umbra lui Vergiliu. Poetul latin are „glasul stins, ca și

3. Însemnările de față puteau avea în notele infrapaginale o bibliografie de câteva sute de titluri sau niciunul. Din motive de economie și lizibilitate (eseul e și așa suficient de încărcat), am ales a doua variantă. Există o bibliografie comentată (foarte sumar) la finele cărții.

cum nu ar fi grăit de mult". Curând, același Vergiliu va proroci venirea Ogarului (Il veltro) și îl va descrie în chipul următor: „venind [împotrivă-i], Ogarul o va răpune [pe Lupoaică] în chin cumplit. [Il veltro] nici pământ, nici bani nu va mânca, ci doar înțelepciune, iubire și virtute; iar patria lui fi-va în locul dintre Feltro și Feltro. Va fi mântuitorul Italiei umile... Dintr-o cetate în alta va izgoni-o [pe Lupoaică], fără milă, până ce-o va-nchide încă o dată în iad...". După aceste cuvinte, Vergiliu îl îndeamnă pe Dante să-l urmeze în călătoria știută, prin infern, purgatoriu și paradis. Dante îl va asculta credincios. Nu și exegeții săi. Altminteri, nu există enigmă mai teribilă, „mister mai afurisit", decât identitatea Ogarului prorocit de poet. Cine este (va fi, va fi fost) acest Ogar agil, care nu se va hrăni cu țărână, precum șarpele, și se va naște undeva „între Feltro și Feltro"? Nu există critic care să nu fi încercat măcar o ipoteză, oricât de ciudată sau extravagantă.

Recenzia conjecturilor principale a fost făcută de mult. Mă voi mărgini, în acest *post-scriptum*, să citez un fragment din monografia lui Giovanni Papini (2009: 304): „Încercarea [de a afla cine este Ogarul, *n.m.*] poate părea disperată. Există sute de scrieri, mai scurte sau mai lungi, dedicate acelui mister afurisit și încă nu s-a ajuns la un acord. Să refac povestea urmăririi animalului a cărui «calitate proprie... e să fie iute la fugă» nu-mi stă în puteri... și oricum nu e treaba mea. Posibilele referințe [pentru Ogar] sunt nenumărate: Henric al VII-lea, ducele Ludwig de Bavaria, Hanul tătarilor, Can Grande della Scala, Uguccione della Faggiola, Guido Bonacolsi da Mantova, Wilhelm împăratul Germaniei, Cino da Pistoia, Castruccio Castracani, papa Benedict al XI-lea, Garibaldi, Vittorio Emanuele al II-lea, un căpitan ghibelin nedeterminat, un împărat nedeterminat, un papă angelic nedeterminat, ba chiar Dante însuși sau Christos care va veni. Astăzi, cei mai mulți consideră că trebuie să fie vorba despre un împărat și prea puțini, deja, se gândesc la un pontif sau la Mântuitor. Voi spune îndată că mi se par mai aproape de adevăr cei ce se gândesc la Christos".

Știu deja că enumerarea deprima(n)tă a lui Giovanni Papini (e din 1934) a rămas fără efect. Exegeții urmăresc încă ogarul cel iute la fugă...

Nodul gordian

„Dictum est tamen tres personae, non ut illud diceretur, sed ne taceretur."

Augustin, *De trinitate*, V: 9.

În fond, exegeții sceptici sunt o specie foarte rară, asemenea lebedelor negre pentru poeții latini.

Un sceptic moderat (și principial) a fost, să zicem, Franz Kafka, într-o cunoscută parabolă (intitulată nu știu de cine, probabil de Max Brod, *Von den Gleichnissen*), unde stă scris: *Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist*, „la propriu, toate aceste rostiri alegorice nu spun decât că incomprehensibilul este incomprehensibil". În alte cuvinte, ceea ce este de neînțeles rămâne de neînțeles. Și e bine să acceptăm cu seninătate acest adevăr. Orice critic inteligent așa trebuie să gândească. Dacă întâlnești ininteligibilul, te oprești. Procedezi ca filosoful sceptic și îți suspenzi judecata. Te așezi confortabil într-o serenă „epoche". Te abții. Propoziția lui Kafka reprezintă, astfel, o excelentă formulare a principiului simplității.

De obicei însă, interpreții nu sunt deloc economici, când întâlnesc „rostiri alegorice" sau nu. Sunt ininteligenți și plini de superbie. Iubesc excesul, inutilul, parada. Pentru a aminti încă o dată vorba sfântului Augustin (din *De trinitate*, V: 9), ei vorbesc ca să nu tacă, nu pentru a spune ceva, ci pentru a lăsa doar impresia că pot spune oricând ceva: *non ut illud diceretur, sed ne taceretur*.

Dacă nu greșesc (și nu greșesc, din păcate), excepțiile, *adevăratele* excepții, pot fi numărate pe degetele unei singure mâini. Pentru a identifica un sceptic veritabil (un adept riguros al lui Ockham, un apofatic *stricto sensu*), e nevoie de o investigație benedictină. Cauți luni, ani, decenii, o viață... Răscolești bibliotecile. Te pierzi în babilonia comentariilor. Și exact în clipa nefericită

în care crezi că ai descoperit un sceptic veritabil, realizezi că, de fapt, te-ai înșelat. Scepticul nu e câtuși de puțin un sceptic. Pretinde că respectă inefabilul, că se înclină (și se închină) în fața principiului simplității, că nu încearcă să explice vulgului profan ceea ce nu a înțeles (până la urmă) nici el însuși. Dar minte. Exegetul nu va admite niciodată, în ruptul capului, că nu a priceput nimic acolo unde nu e, poate, nimic de priceput. Această bravură îi întrece puterile. I-ar leza vanitatea.

La știința mea (ce-i dreptul, puțină), R.-M. Albérès e cel dintâi critic care a recunoscut, într-un moment de supremă luciditate și francheță (însușiri foarte rare la savanții obișnuiți), că atitudinea cea mai potrivită în fața prozei lui Kafka (dar ne putem gândi și la James Joyce, și la Gertrude Stein, și la Samuel Beckett) este aplicarea necruțătoare a briciului lui Ockham[1]. Scepticismul lui Albérès, dacă nu greșesc, e desăvârșit.

Exegetul rezolvă dificultatea hermeneutică asemenea regelui de odinioară: taie dintr-o lovitură nodul gordian. Scoate spada și anulează (pseudo-)problema. O rezolvă distrugând-o pur și simplu[2]. Dar procedează oare corect? Nu sunt sigur. O problemă chinuitoare e, în primul rând, chinuitoare. Și tocmai pentru acest motiv constituie o problemă. O problemă chinuitoare nu este negreșit și mereu o pseudo-problemă. Dar dacă nu e vorba de o problemă (cum a crezut Alexandru Macedon), e mai simplu să retezi dintr-odată irezolvabilul, acolo unde toți au încercat să descurce nodul gordian, care nu era, se pare, un nod propriu-zis. Nu altfel a procedat, cândva, Albérès. S-a comportat ca un sceptic desăvârșit și a găsit în proza lui Kafka (sau în lecturile ei) un nod iluzoriu, pe care l-a despicat printr-o singură propoziție tăioasă. Albérès a înțeles, în fine, că acolo unde nu e nimic de înțeles, nu e nimic de înțeles.

Iată, de pildă, ce scrie în *Istoria romanului modern* (Albérès, 1968: 221-222): „*Castelul* a fost gândit, imaginat și scris astfel încât să nu se poată ivi nicio explicație. Orice alt scriitor în afară de Kafka, păstrând, desigur, în cuprinsul întregii cărți același

1. Să nu-l uităm, totuși, pe Günter Blöcker (1957: 298-300), care a scris fără să-i tremure mâna: „O operă de artă nu semnifică nimic, ea este pur și simplu". Și: „Sensul povestirii este însăși povestirea... Adevărul ei e imposibilitatea de a fi interpretată".
2. Constantin Noica (1990b: 250) socotea că unealta cel mai puțin filosofică e cuțitul (lama, spada, stiletul, briciul lui Ockham, bisturiul, scalpelul), iar soluția cel mai puțin filosofică a unei probleme este aceea sugerată de anularea „nodului gordian". Cred că avea dreptate.

mister, ar fi sfârșit prin a da o asemenea explicație, pentru a satisface spiritul rațional al cititorului, după ce l-a intrigat". De aceea, niciun hermeneut nu va putea descifra universul lui Kafka: lumea lui e „ireductibilă la orice comentariu rațional". Interpretările de natură simbolică, lecturile alegorice, recursul la teologumene exegetice (precum acelea propuse, în cunoscuta-i postfață, de Max Brod: în *Castelul*, protagonistul se confruntă cu arbitrarul Grației; sau: în *Castelul*, protagonistul se află în fața unei Providențe strivitoare) nu prezintă nicio siguranță: sunt doar vorbe urmate de vorbe urmate de vorbe... Franz Kafka, citim mai departe, „a construit deliberat povestiri ininteligibile, pentru a le salva de orice interpretare". Finalitatea urmărită de prozator, în *Procesul*, în parabola despre parabole (citată în primul paragraf), în *Verdictul*, „nu mai este o povestire simbolică, ci una definitiv inexplicabilă" (Albérès, 1968: 224). Cine va putea tălmăci acest înfricoșător univers? *Ignoramus, ignorabimus...*

Să notăm, prin urmare, faptul uimitor că unii critici contemporani nu mai rezolvă problemele în felul sfântului Augustin. Nu sunt sceptici în teologie (unde nu poți pricepe nimic, nici măcar dogma Sfintei Treimi sau misterul Întrupării) și dogmatici în interpretare (unde poți înțelege totul, inclusiv rândul 17 din versiunea latină a psalmului 104). Scepticismul lor e complet: teologic, dogmatic, hermeneutic. Ei enunță dificultatea fără a se amăgi că dețin o soluție, o cheie, o cale interpretativă. Admit adevărul cu totul neplăcut că textele – pe care le comentează, totuși, în studii întotdeauna prisositoare – sunt prea dificile pentru intelectul obișnuit. Întru atât de dificile, încât devin de-a dreptul „ilizibile".

Să rememorăm. Sfântul Augustin consuma comori de ingeniozitate pentru a explica un verset încâlcit dintr-o aproximativă traducere latină (la psalmul 104 mă refer). Exegeții moderni nu mai procedează așa. Ei consumă comori de ingeniozitate pentru a dovedi că un text anume nu (mai) poate fi câtuși de puțin înțeles și explicat. Că un text este, cu vorba lui Albérès, *inexplicabil*. Că o investigație tradițională nu-i va dezvălui niciodată secretul (sub condiția că textul ar deține îndeajevea un secret, ceea ce se cuvine mai întâi probat). Oricum, nu e deloc facil să obții dovezi, măcar în cazul povestirilor lui Kafka. Nimic mai ironic decât povestirile autorului praghez. O anecdotă susține (și înclin să o cred) că primul cititor care s-a amuzat copios la lectura capitolului introductiv din *Procesul* a fost Franz Kafka.

Mai nou, criticii literari explică amănunțit (și în studii aproape interminabile) în ce fel a procedat cutare autor pentru a nu fi înțeles de nimeni, pentru a-l umili și sfida pe cititor[3]. Sau pentru a-l distra; cine știe? Ei pornesc de la ipoteza că există literatori (mai ales în modernitate, dar este invocat, bunăoară, și Pindar) care au rupt orice pact, orice (bună) înțelegere, orice testament (vechi sau nou) cu exegeții și cititorii de obște. Acești autori și-au propus să obțină, printr-o nouă estetică (realizată în numele indeterminării), o expresivitate inedită. Și absolut ininteligibilă. Să ne amintim de intenția lui Archibald MacLeish în *Ars poetica*. Făcând gestul comunicării cu scopul de a distruge comunicarea, autorii s-au retras într-o solitudine semeață. Și tocmai asta îi captivează pe cititorii de azi. Textul perfect închis seduce. Rămâne să inventezi tu, cititorul, o coerență acolo unde nu pare a fi niciuna.

Dacă Franz Kafka a avut scopul de a crea o nouă estetică și o nouă expresivitate (lucru care, iarăși, ar trebui dovedit de hermeneuții lui), a reușit întru totul. Albérès pretinde că nu-l mai înțelege și estimează că autorul a realizat o operă „neverosimilă și irațională".

Dar estimarea lui Albérès e, după gustul meu, prea sumară. Opinia lui ar fi avut nevoie de justificări suplimentare. În definitiv, dacă am sesizat corect și Kafka a scris cu adevărat povestiri inintelígibile și iraționale (eu unul nu împărtășesc, totuși, această opinie), e bine să ne întrebăm de ce a procedat astfel. Și cum? Ce l-a împins să prezinte o „realitate impenetrabilă"? E mult prea simplu să citezi un articol de psihologie a profunzimilor și să pui în cauză, cum face criticul francez, integritatea mentală a scriitorului: „poate că e opera unui nebun" (Albérès, 1968: 224). Imposibil! Rămâi cu impresia că ai explicat ceva, când, de fapt, nu ai lămurit mare lucru. Explicația trebuie căutată în text, nu în biografia autorului.

Pe de altă parte, temeritatea de a fi economic și reținut (acolo unde a domnit multă vreme risipa) merită întotdeauna salutată și slăvită. Sigur, observarea riguroasă a principiului simplității impune să dovedești minuțios de ce cutare explicație a romanului *Castelul* (să revenim la ipoteza lui Brod: „castelul în care K. nu obține dreptul de a intra este tocmai Grația, în sensul teologic al termenului") reprezintă doar o formă de risipă hermeneutică,

3. Semnalez în bibliografia de la sfârșit câteva titluri (relativ) recente din bibliografia „in-interpretabilului". Dar la această temă voi reveni.

de ce interpretările simbolice dezmint măsura, de ce lecturile alegorice nu ne mai pot mulțumi...

În pofida acestui minor diferend, consemnez așadar cu bucurie scepticismul lui Albérès și îi aduc, în cadrul acestui articol, elogiul binemeritat. Exegeții sunt, de prea multe ori, de cele mai multe ori, niște indivizi dogmatici și flecari. Cum altfel pot învăța virtutea smereniei?

În fața scriitorului celui mai laconic și reticent cu putință (mă refer încă o dată la Franz Kafka), ei simt nevoia să rătăcească în divagații interminabile, uitând însuși avertismentul prozatorului: „Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist".

Nu ar fi rău să ne întrebăm, totuși, în încheierea acestei sumare discuții, fără a încerca un răspuns lămurit acum, dacă refuzul net de a interpreta un poem, un roman, o parabolă, prin invocarea faptului (doar pretins) că ar fi de la sine inexplicabile, reprezintă cu exactitate și complet tot ceea ce impune principiul simplității...

Nu.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Breviarul sceptic

„Vai, ce săracă-i vorba şi ce şubredă/
faţă de câte-am priceput! iar pricepe-
rea, faţă de câte-am văzut/ e atâta, că
n-ajunge să zic «puţin»."

Dante, *Paradisul*, 33: 121-123*

După ce am descoperit „prioritatea" lui Albérès în domeniul scepticismului critic, deşi ea era oricum relativă, căci orice prioritate rezultă negreşit dintr-o comparaţie, am început să mă îndoiesc. Nu cumva m-am înşelat? Nu cumva Albérès însuşi e doar un nume într-o succesiune fără un termen iniţial? Am îmbrăcat, cum ar veni, eu însumi, veşmântul cernit al scepticului.

Nu se poate, mi-am zis, ca primul sceptic slăvit ca atare să fie modestul R.-M. Albérès, când eu însumi citasem deja destule expresii prudente la autori mai subtili. Günter Blöcker nu fusese oare un sceptic? Cel care descoperise că nicio povestire de Kafka nu este interpretabilă (şi asta prin definiţie), cel care afirmase că tocmai *acesta* e adevărul parabolelor (nicidecum altul!) nu exprima – şi încă înainte de Albérès – crezul hermeneuticii sceptice? Ba da. Cum să nu?

Faptul însuşi că exista din vechi o metafizică a abţinerii ar fi trebuit să mă pună pe gânduri. Scepticismul gnoseologic nu este o atitudine recentă. Sofistul Gorgias din Leontinoi[1], reprezentanţii

* În original: „Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer «poco»".

1. Iată susţinerile lui Gorgias: i) nu există nimic, nici fiinţa, nici nefiinţa; ii) şi chiar dacă ar exista ceva, nu ar putea fi cunoscut cu niciun chip; iii) şi chiar dacă am putea cunoaşte ceva, nu am fi câtuşi de puţin în stare să exprimăm ceea ce cunoaştem. Gorgias exaltă, aşadar, trei lucruri: inexistenţa, incognoscibilul şi inefabilul. Acest tip de argument poate fi identificat adesea la personajele lui Franz Kafka.

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

Noii Academii, ilustrul Carneade, Sextus Empiricus, Michel de Montaigne însuși, Descartes și alți filosofi de fericită pomenire, *eiusdem farinae*, nu au trăit și nu au închis ochii ieri sau alaltăieri.

În consecința acestor observații, mi-am revăzut fișele, rezumatele, notele de lectură, excerptele. M-am uitat încă o dată în cărți. Am întors înfrigurat copertele și am răsfoit plin de speranță cuprinsul. Dar nu am găsit în deșertăciunea lor decât vorbe, vorbe, vorbe. I-am flagelat pe bibliotecari. Am căutat, astfel, în mormanul de comentarii tocmai acele afirmații și confidențe spontane care pot atesta o vocație sceptică înaintea istoricului francez, înaintea lui R.-M. Albérès. Am pornit, așadar, în căutarea precursorilor precursorului. Am investigat originea realmente originară a originii.

Evident, pentru motivul expus aiurea, scepticii nu sunt legiune. Nimeni nu va spune despre el că e un netrebnic. E greu să-ți recunoști „nulitatea". E rar individul care-și declară cu bucurie inocența și limitele.

Trebuie să fii un mare cititor – un hermeneut de talia lui Auerbach, Leo Spitzer sau Eco – pentru a avea îndrăzneala de a-ți mărturisi onest neștiința. Am mai spus: nimeni nu e fericit că nu poate pricepe ceva, un pasaj, un verset sau, *horribile dictu*, o capodoperă (*Poema kontsa* de Vasilisk Gnedov, de-o pildă). Nimeni nu e fericit – sunt riguros convins de acest adevăr – când se confruntă cu așa-numitul „inexplicabil". Căci, în definitiv, acest inexplicabil e o constatare pur personală, o realitate intimă sau un fapt de unanimitate? Când toți sunt vinovați, nimeni nu e vinovat și nimeni nu trebuie să-și toarne cenușa căinței în cap. Fiindcă nu mai există vinovăție. Când toți ignoră semnificația cutărui endecasilab din *Commedia* lui Dante, „Raphél may arréch zabi almi" (*Infernul*, 31: 67), să spunem, nu e o rușine să te alături mulțimii. Fiindcă nu mai există ignoranță. În schimb, dacă ești singurul care nu înțelege o scriere, o sintagmă, un simplu cuvânt, s-a și ivit tragedia. Te cuprind deodată: căința, plictisul, zădărnicia, discreția, simțământul inutilității, umilința.

Așadar mi-am verificat fișele, am cercetat bibliotecile, am răscolit bucoavnele. Aproape în van. În universul glosatorilor, franchețea îndoielii e rară. Dar, până la urmă, cu ceva tot m-am ales din căutarea mea înverșunată. E mai mult decât nimic. Și acest ceva constituie, neîndoielnic, breviarul reticenței, compendiul autorilor taciturni.

Ca prolog al breviarului, aș pune un paragraf dintr-un savant despre care s-a afirmat pe nedrept că a cheltuit o imensă subtilitate

în rezolvarea unor pseudo-probleme. Să ne gândim, de exemplu, la relația dintre prestiința lui Dumnezeu și liberul-arbitru. Filosoful la care fac aluzie se numește, bineînțeles, Gottfried Wilhelm Leibniz și e unul din preferații mei. Nu am mulți. Voi transcrie din *Disertație metafizică* (30) următorul fragment programatic: „Dar la această întrebare nu este de așteptat niciun răspuns aici pe pământ...; ajunge să știm lucrul acesta fără să-l înțelegem"[2]. Și de această dată, Leibniz discută, de fapt, o pseudo-problemă, cum sunt toate întrebările cu privire la „intenția" inițială a divinității. Dacă Dumnezeu a cunoscut (cunoaște), încă de la începutul Creațiunii, că Iuda îl va trăda pe Iisus, vânzându-l pe treizeci de arginți, de ce a acceptat El, atotștiutorul, ca reprobabilul ins să capete o existență reală? De ce nu l-a păstrat pentru totdeauna în domeniul entităților (numai) posibile? Răspunsul la această nedumirire cu privire la un posibil nu e însă posibil. Ignorăm cu totul rațiunea lui Dumnezeu. Mărturisirea ignoranței, consideră Gottfried Wilhelm Leibniz, este însă o datorie: știm, dar nu înțelegem.

În registrul ideilor gingașe, cea dintâi obligație este aceea de a fi autentic și cinstit. E un păcat (și nu tocmai unul venial!) să pretinzi că pricepi ceea ce, uneori, nici bunul Dumnezeu (care acceptă libertatea fiecărui individ în parte, deci și libertatea smintitului de a trăda) nu a fost în stare să priceapă.

Să trecem la exegeți. Repet, trebuie să fii un cititor desăvârșit, „a consummate reader", cum ar zice englezii, un virtuoz complet, un hermeneut care își face un ideal din smerenie, pentru a realiza bravura de a-ți confesa în public, fără perifraze și ocoluri, o ignoranță strict privată.

Încă din 1933, Giovanni Papini (2009: 260) scria: „cazul zeificării Beatricei [de către Dante Alighieri, în *Commedia – n.m.*], oricum am înțelege simbolul, rămâne totuși enigmatic și neliniștitor". Cineva, în sfârșit, își strigă *urbi et orbi* ignoranța interpretativă. Își proclamă anxietățile. În alte cuvinte: recită un crez sceptic. Avem puține date despre adevărata Beatrice, dacă a existat. Eu unul mă îndoiesc. Dar dacă a fost o femeie reală, dintr-o Florență reală, măritată cu un bărbat real, divinizarea ei poematică nu se poate explica în două propoziții. Și, am credința, nici măcar într-o decadă sau într-un tratat întreg. Care a fost rațiunea divinizării

2. Notez o propoziție afină în Ortega y Gasset (1973: 45): „Știm atâtea lucruri pe care nu le înțelegem".

Beatricei, nu știm. Așa a vrut Dante. Dar are vreun rost să ne întrebăm? Realitatea e în afara literaturii. Singura Beatrice care ne interesează aici este femeia divină din divinul poem.

Întrevăd un crez sceptic și în paragraful următor (Papini, 2009: 322): „Celelalte [enigme din *Commedia* – *n.m.*] se rezolvă cu ușurință, sau nu merită osteneala să-ți storci creierii pentru a inventa cele mai ingenioase ori viclene soluții". Papini nu recomandă nicidecum principiul minimului efort. Nu există un atare principiu hermeneutic. Principiul simplității înseamnă altceva: efortul maxim pentru a stabili minimul.

Mă îndoiesc însă că Giovanni Papini a fost un cititor desăvârșit. Era prea nerăbdător, prea impulsiv, prea irascibil. Dar Erich Auerbach a fost cu siguranță un altfel de cititor: atent, sobru, minuțios, umil. Nu spun o noutate. Reproduc ca dovadă un loc din *Mimesis* (Auerbach, 1967: 394): „A considera nebunia [lui Don Quijote, *n.m.*] simbolic și tragic [precum Unamuno și ceilalți, *n.m.*] mi se pare forțat. Se pot face atare interpretări, dar fără bază suficientă în text"[3]. Și încă un pasaj: „Dar istoricul care încearcă să determine locul ocupat de o operă în cadrul unei evoluții mai largi trebuie totuși să înțeleagă, *pe cât mai este astăzi posibil* [*s.m.*], ce a însemnat opera pentru autor și pentru contemporanii săi. M-am străduit să interpretez cât mai puțin posibil" (p. 388). Să notăm așadar: Erich Auerbach nu deține „intenția artistică a lui Cervantes"; simte că nu o va putea recupera nici el, în capitolul despre „Dulcinea cea vrăjită", și nu omite să-și declare neputința. Mai mult: se ferește să interpreteze simbolic acolo unde nu este cazul. Între intenția lui Cervantes și instinctul interpretării, cată a realiza un raport optim.

Sigur, intenția unui autor este de cele mai multe ori asemenea fantasmei care îi apare în pustiu celui însetat. Nu poate fi ajunsă cu niciun chip. Nu poate fi prinsă cu acuratețe (când poate fi prinsă). Nu poate fi sesizată în toată finețea ei (când poate fi sesizată întru câtva). Și asta chiar dacă autorul a avut grijă să-și divulge „intenția" într-un para-text. Discuția s-a făcut. Obiecțiile se cunosc din comentariile celor care au vorbit despre „eroarea intențională", *intentional fallacy*. Argumentele au fost deja formulate.

3. Aluzia e destul de limpede. Auerbach nu acceptă lecturile „romantice", din specia celor propuse de Unamuno sau Ortega y Gasset, filosofi care văd în Don Quijote nici mai mult, dar nici mai puțin decât „un Christ gotic cu angoase moderne".

Voi aminti numai două, decisive. Prima: scriitorul se poate înșela fără voia lui. Descrie o zeiță, când, de fapt, prezintă o biată muritoare (e cazul lui Dante). A doua: scriitorul poate avea intenția de a-l mistifica pur și simplu pe cititor în legătură cu pretinsa lui „intenție" (e cazul autorilor ironici, din seria lui Daniil Harms). Dar invocarea „intenției" (mai curând un fapt psihic și nu unul semantic!) nu e nici utilă în interpretarea textului și nici nu poate constitui un criteriu de validitate. E greu a discrimina între interpretări pe temeiul nebulos al „intenției" auctoriale. Nu împărtășesc, așadar, opinia lui Eric D. Hirsch (1967). Validitatea e o himeră. În fond, orice lectură pornește de la un text. Și înființează un text. Fără mintea cititorilor, textul e o pură virtualitate. Dar numai textul cuprinde fără rest mult râvnita „intenție". La acest subiect m-am referit (și mă voi referi) adesea de-a lungul eseurilor mele. Închei provizoriu aici.

Din Ernst Robert Curtius (1970: 438) ofer deocamdată numai două citate, dar voi discuta mai încolo (și) un al treilea. Primul citat: „Chiar dacă am fi în stare să-i tălmăcim profeția [Curtius face aluzie la așa-zisul mesaj profetic din *Commedia – n.m.*], ea n-ar mai avea nicio semnificație pentru noi. Ceea ce a fost ascuns de Dante nu mai are de ce să fie dat la iveală de dantologie". Aș remarca, înainte de toate, că principiul simplității nu se poate formula mai limpede. Există locuri definitiv *obscure* (adjectivul aparține, după cum știm, învățatului Chladenius) în „sacrul poem". Încercarea de a găsi (și de a remedia) locurile obscure reprezintă o vanitate. În privința profeției lui Dante, e preferabil, prin urmare, să ne suspendăm judecata. Ajunge să știm că nu știm. Nu e nevoie să înțelegem.

Și mai caracteristic pentru scepticismul lui Curtius este al doilea citat (1970: 438): „Nu știm ce sens a vrut să dea Dante Luciei. Pentru exegeză, singurul lucru potrivit este [ca interpreții *Divinei comedii – n.m.*] să-și recunoască această ignoranță".

În treacăt fie spus, Lucia este evocată de poet în patru terține din *Infernul* (2: 97-108). Ea transmite Beatricei, care va transmite lui Vergiliu, care va transmite lui Dante porunca unei „donna gentile", probabil Sfânta Fecioară: poetul este chemat să peregrineze în lumea de dincolo. Dar Dante e cuprins de îndoieli și de griji. Ezită să-l urmeze pe Vergiliu și poetul latin îi dezvăluie, pentru a-l urni din nehotărâre, sursa acestei decizii. Deși Lucia este în chip vădit un mesager către Beatrice, un trimis al preabunei doamne, un vestitor episodic, exegeții nu s-au mulțumit cu acest

puțin. Ei au investigat fără folos, până la încingerea minților, un vers precum „Lucia, nimica di ciascun crudele" (*Infernul*, 2: 100 – „Lucia, potrivnica [vrăjmașa] oricărui om crud [a oricărei cruzimi]"), suficient de limpede și suficient de vag, în același timp. Unii critici literari au dedus, nu se știe cum, că numele Lucia (elocvent, de altfel, prin sine însuși!) trimite, de fapt, la sfânta Lucia, o martiră din Siracusa, invocată în bolile de ochi. De aici s-a ajuns la supoziția (și mai ciudată!) că Dante însuși (de vreme ce o pomenește în câteva terține din *Commedia*) suferea de ochi. Fulgerător argument! Și totul a pornit de la un nume, de la un cuvânt, *Lucia*, legat mai degrabă de lumină și strălucire decât de pretinsele maladii oculare ale poetului.

Aceștia sunt numai câțiva dintre precursorii lui R.-M. Albérès și, fără nicio îndoială, Albérès e cu totul nedemn de ei. La urma urmelor, aserțiunea lui despre „neverosimilul și iraționalul" prozelor lui Kafka a fost doar pretextul căutării mele, nu și cauza ei eficientă. Când consideri că principiul simplității se poate exprima și prin propoziții sceptice, realizarea unui astfel de „dosar" devine obligatorie. În definitiv, pentru a vorbi deschis, nu atât precursorii lui Albérès m-au interesat, cât precursorii mei. Nu sunt mulți...

Am mai spus. Voi repeta. Istoria hermeneuticii e plină de dogmatici. Scepticii veritabili pot fi numărați pe degetele unei singure mâini. În interpretare, toți pot să poată. Și nimeni nu poate să nu poată. Nu există semnificații tăinuite, pagini abstruse, vid semantic, întuneric. E absolut uimitor acest dogmatism al criticilor. În teologie, e o distincție și o trufie să fii agnostic și să-ți recunoști, încă de la debutul discuției, precum Bertrand Russell în disputa proverbială cu părintele Copleston, ignoranța. Ființa lui Dumnezeu e dincolo de pătrunderea minții. Aici, neștiința e o virtute glorificată. În hermeneutică, dimpotrivă. A mărturisi că nu intuiești o semnificație, că sensul precis al sintagmei „Raphél may arréch zabi almi" e cu neputință de sesizat, e ca și cum ți-ai recunoaște un viciu abominabil. Esența divină se sustrage tuturor. În schimb, semnificația unei scrieri e în văzul și la cheremul oricui. Așa să fie oare?

Același Ernst Robert Curtius (1970: 438) scrie: „Aceste animale [din primul cânt al *Infernului* – *n.m.*] îl trag după ele pe misteriosul câine de vânătoare, *Veltro*, iar acesta numărul enigmatic *Cinquecento cinque e dieci*. Cu aceasta sistemul teologic [din *Commedia* – *n.m.*] devine un sistem profetic. Întreaga ascuțime de minte omenească n-a reușit până în prezent să-l descifreze". Iată cel mai acut scepticism

cu putință! Dar criticul face adaos imediat. „Dar el [sistemul profetic, *n.m.*] există. Nimeni nu ar trebui să-l nege. El constituie mesajul central al lui Dante. [Poetul] se referă la o profeție a cărei împlinire o aștepta în viitorul nemijlocit."

Frustrarea lui Ernst Robert Curtius e manifestă. Ce altceva poate constitui remarca „dar el există" (era pe când nu s-a zărit), dacă nu regretul unui „dogmatic" bine temperat? Nimeni nu a priceput încă mesajul poetului. Dar el există, subliniază neistovit Curtius! Nimeni nu a fost în stare să-l expună. Dar el există! E în afara intelectului obișnuit. Dar el există! Aș preciza că un mesaj perfect indescifrabil e, până la urmă, un mesaj vid. A fost atât de bine criptat de către autor, în *Commedia*, încât ne putem dispensa *tout court* de existența lui (numai) presupusă.

Pur și simplu, îmi face o enormă plăcere să ignor mesajul vaticinar al lui Dante. Estetic vorbind, pe sceptic nici nu-l poate interesa prea tare o vestire teologică (sau politică). Și nici preciziunea ei. Rostul profeților e de a fi mereu și mereu dezmințite. Profeții nu sunt crezuți pe cuvânt. Și pe bună dreptate. Funcția exegetului, periferică, rămâne totuși aceea de a intui (au ba) semnificația endecasilabilor și nu de a deplânge soarta amară a profeților. Pentru acest motiv cuvios, vestirea lui Dante poate fi lăsată în seama ghicitorilor apocaliptici. Nu mă interesează nici lamentațiile lui Ieremia, nici mâniile și avertismentele lui Osea, Amos, Obadia sau Iona, nici centuriile lui Nostradamus. Mă interesează numai și numai trei lucruri: în primul rând, poemul și semnificația lui; în al doilea rând, poemul și semnificația lui; și, în al treilea rând, poemul și semnificația lui. Dacă ne gândim la vastitatea (semantică) a *Divinei comedii*, nu e puțin lucru. Dimpotrivă... Ce a intenționat Dante să vestească (venirea unui mântuitor politic sau a Mântuitorului însuși) e o chestiune minoră.

Să ne întoarcem la șirul scepticilor. Din fericire, specia și energia lor nu s-au epuizat prin judecățile apofatice ale lui R.-M. Albérès și nici odată cu publicarea *Istoriei romanului modern*, în 1960. L-aș așeza, în concluzia breviarului meu, pe Stanley Fish (2001: 273). Iată o frază caracteristică: „toate încercările noastre de a numi [unealta din elegia *Lycidas* a lui John Milton, *n.m.*] sunt deopotrivă de exacte și, în chip lipsit de speranță, deopotrivă de inadecvate...; nu vom ști niciodată [la ce s-a gândit autorul, *n.m.*]". Nici nu e nevoie. A interpreta nu înseamnă a identifica fapte de psihologie și instrumente de pedeapsă: „that two-handed engine" rămâne

„that two-handed engine", ceva care trebuie prins cu ambele mâini pentru a lovi o dată pentru totdeauna. „Intenția" lui Milton e complet irelevantă pentru hermeneut. A interpreta înseamnă a face ipoteze cu privire la semnificația elegiei și nu ipoteze cu privire la unealta indeterminată.

Dacă țin bine minte, am pus în prologul breviarului sceptic un pasaj dintr-un filosof german. Se cuvine a încheia tot cu un filosof german. Ca epilog, am ales un fragment dintr-o evocare a lui Karl Jaspers, mai mult decât elocventă în contextul eseului de față. Jaspers discută problema pseudonimiei în scrierile lui Søren Aabye Kierkegaard. Și conclude: fiindcă filosoful danez uzează de mesageri, de purtători de cuvânt, de *hérauts*, e imposibil să stabilești cu acurateţe ceea ce-i aparține la propriu. Ignori aproape cu desăvârșire opinia lui într-o chestiune sau alta. Și acum fragmentul în cauză, care mi-a bântuit multă vreme memoria (Jaspers, 1979: 109): „cine a fost Kierkegaard cu adevărat, ce a vrut el să spună, cred că nimeni nu știe".

Încă o dată: e suficient să notăm o imposibilitate (precum Leibniz). E necesar să nu înțelegem (uneori). Și e suficient și necesar să ne mărturisim ignoranța...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

Non sequitur

Curios! O seamă de exegeți (și nu dintre cei mai puțin pricepuți) afirmă că un text e inexplicabil tocmai pentru că poate primi multe (prea multe) explicații și interpretări. În alte cuvinte: textul cutare e inexplicabil tocmai fiindcă e explicabil. Nu e ciudat?

Insolită este, de pildă, judecata lui Günter Blöcker (1957: 224): aceste interpretări (e vorba de lecturile prilejuite de Kafka), „oricât de diferite ar fi, par [de cele mai multe ori] egal de convingătoare". Și, în consecință, pentru acest motiv (*sic!*), Kafka e ininterpretabil. O propoziție similară sau măcar afină găsim în Roland Barthes (1964: 140): interpretările (prozelor lui Kafka) sunt, fără excepție, la fel de plauzibile. Și tocmai pentru că sunt la fel de plauzibile, textul nu legitimează niciuna dintre ele. E infinit interpretabil, deci ininterpretabil. La rândul său, Deirdre Vincent (1987: 75) declară fără a clipi: toate explicațiile care însoțesc romanele lui Kafka par a avea o validitate îndoielnică. În concluzie, Kafka e un autor inexplicabil. Pentru John Skinner (1985: 42), în schimb, toate interpretările (care s-au dat povestirii lui Faulkner *A Rose for Emily*) sunt, fără excepție, *subiective* și prisositoare: trebuie să abordăm textul dintr-o perspectivă strict formală. Numai așa evităm subiectivitatea și arbitrarul. În rest, semnificația povestirii *A Rose for Emily* nu se poate elucida.

În rezumat: din motivele invocate mai sus, toate suficient de stranii, exegetul se cuvine a renunța să interpreteze. A căuta explicații e un exercițiu van. A construi interpretări, o nerozie. Există ininterpretabil, tocmai pentru că există prea mult interpretabil.

E un sofism la mijloc, bineînțeles. Nu ai îndreptățirea să conchizi că o operă este inexplicabilă din faptul că este, pur și simplu, indefinit explicabilă. Așa cum nu e deloc cuminte să declari că un enunț cu multe înțelesuri nu are niciunul. Sau că Moby Dick nu e o balenă albă, fiindcă e o balenă albă. Însușirea textului de a fi deschis, de a fi multiplu interpretabil, nu poate fi decretată ca închidere decât printr-o viclenie silogistică. Un text indefinit

interpretabil rămâne, orice am spune și am face, *indefinit* interpretabil. Deci interpretabil. Profuziunea lecturilor nu poate semnifica niciodată absența explicațiilor. *Non sequitur!*

Să acceptăm că în cazul unui roman precum *Castelul* toate explicațiile (toate, absolut toate) sunt dubioase. Dar faptul de a fi dubioase (cum altfel decât dubioasă poate fi, totuși, o biată conjectură interpretativă?) nu e o rațiune de a le pune nediscriminatoriu în cauză. Dubios poate însemna, în realitate (și chiar înseamnă), ipotetic, provizoriu, aproximativ. Așa sunt, în definitiv, toate interpretările noastre: niște ipoteze fragile, care nu pot deveni certitudini, fiindcă sunt ipoteze care se sprijină pe ipoteze...

Dacă un text – *Castelul*, să zicem (romanul analizat de Blöcker, de Albérès, de Vincent), sau *Un trandafir pentru Emily* (povestirea examinată de John Skinner) – este indefinit interpretabil, atunci logica ne constrânge să admitem cu serenitate, cel mult, faptul că este indefinit interpretabil. E sofistic să declari însă că, indefinit interpretabil fiind, textul este, de fapt, ininterpretabil. Se cade a repeta vorba logicienilor medievali: *non sequitur!* În fraza „indefinit explicabil, deci inexplicabil" validitatea lipsește.

Dar este cu adevărat *Castelul* un roman inexplicabil? Mă îndoiesc. Semantic, *Das Schloß* este o proză perfect lizibilă și interpretabilă. Definesc interpretarea, precum Umberto Eco, în *Lector in fabula* (1991: 240), ca *actualizare a conținutului semantic* al unui text de către un cititor avizat. Dificultățile survin abia dacă îmi propun să citesc *Castelul* simbolic, alegoric, mistic. Simbolic, nimic nu e sigur, chiar dacă unii consideră simbolul un „semn cert". Nu-i chiar așa. La rândul ei, alegoria e vagă. Exegetul ezită. Marthe Robert (1960: 126) și Roland Barthes (1964: 140-141) au găsit și au enunțat explicația cea mai potrivită: imaginile din *Schloß* nu au neapărat o funcție simbolică; au doar o funcție aluzivă. Către ce fac aluzie e greu de spus. Dar poți face ipoteze. Așadar, clădirea meschină și inaccesibilă a castelului de pe înălțime nu e numaidecât un simbol al divinității[1].

Dar dacă o interpretare simbolică (sau mai multe, sau toate) eșuează, nu putem infera de aici imposibilitatea oricărei lecturi. Generalizarea e abuzivă. Când simbolul e vid (ca în *Das Schloß*), când e înlocuit de o aluzie, subzistă mereu posibilitatea interpretării semantice, literale. Ofer, ca dovadă, o parafrază rezumativă

1. Ce „reprezintă" castelul din *Schloß* ține, desigur, de o altă discuție. Tema eseului meu e sofismul: „indefinit explicabil, deci inexplicabil".

(o aproximație, firește) a romanului în cauză: „un individ, desemnat prin inițiala K, fără o identitate precisă, greu creditabil, face eforturi zadarnice, în scopul de a fi acceptat de «castelani» ca agrimensor al satului". Cum vedem, subiectul romanului poate fi expus simplu și limpede. În această privință, nu există vreun motiv de controversă între criticii literari[2]. Controversele încep odată cu întrebarea: ce simbolizează castelul? E figura unui „Dumnezeu ascuns" (*Deus absconditus*), a unei instanțe care s-a retras din cuprinsul lumii? E întruparea Providenței? E sugestia Grației arbitrare? E alegoria grotescă a mecanismului birocratic? Imposibil de stabilit cu exactitate, dacă putem vorbi aici de exactitate (și nu putem).

Întrezăresc în afirmațiile despre ininterpretabil (și la Blöcker, și la Vincent, și la Skinner etc.) trăirile unor dogmatici. Ei nu par câtuși de puțin dispuși să accepte adevărul banal că și alte interpretări (în afară de explicațiile avansate de ei) se pot justifica la fel de bine. Dogmaticul nu se împacă deloc cu pluralitatea pestriță a lecturilor. Disperă. Devine intolerant. Mistifică inferențele. Ascunde premisele. Trage concluzii grăbite. Și totuși... În pofida indispoziției criticului dogmatic, un roman ca *Das Schloß* se poate interpreta în multe feluri. Sigur, dogmaticul ar dori ca romanul lui Kafka să aibă o singură interpretare (sau niciuna), un singur sens (sau niciunul): înțelesul (și numai înțelesul) identificat de el. Nu se poate! Altul va găsi un înțeles diferit. Va expune o ipoteză interpretativă de sens opus. Îl va contrazice. Conflictul interpretărilor nu poate fi oprit, cum ar voi dogmaticul.

Nu-i vorbă. Interpretările cată să respecte întotdeauna principiul simplității. Dar acest principiu nu impune (și nu poate valida) o singură interpretare, pentru motivul viguros că nu reprezintă un *criteriu* de validitate (cum cred Perrine, 1962 și Targan, 1994). În hermeneutică nu s-a impus încă un astfel de criteriu. Deși exegeții au propus cu asupra de măsură criterii de corectitudine.

2. Nici Ilana Shiloh (2008: 14) nu rezumă altfel: *Castelul* e povestea unui anume K., individ care sosește într-o așezare neînsemnată, urmând astfel o pretinsă înțelegere cu pretinșii stăpâni ai locului (aceea de a fi agrimensor) și care așteaptă în van recunoașterea statutului său de către domnii din castel. Mi se pare prea lung. Mai simplu ar fi astfel: „The modern hero has arrived in a premodern world" (Boa, 2002: 61). Altfel spus: *Castelul* ar ilustra zicala despre omul nepotrivit aflat în locul și momentul nepotrivite. Altceva: toate aceste parafraze rezumative sunt, firește, interpretări sărace (interpretări, totuși!).

Bunăoară, Eric D. Hirsch (1960: 475) a numit patru, Paul B. Armstrong (1990: 13-19), trei. Principiul economiei arată, cel mult, care lectură e *probabilă* (din mai multe), dar nu stabilește care e *corectă* sau, Doamne ferește!, *adevărată*. În hermeneutică nu există adevăruri. Termenul însuși nu are sens. Aș prefera să vorbim despre interpretări (numai) probabile. Ca și fumusețea, probabilul e un concept nuanțat. Are grade. Iar simplitatea nu e, din păcate, un test. Am mai scris cândva acest enunț.

E propriu interpretărilor să pară, adeseori, la fel de convingătoare. Nu e o tragedie. Fiece exeget încearcă, fără a reuși întru totul, să-și sprijine ipoteza de lectură pe dovezi inter-intra-textuale. E gestul cel mai natural cu putință. Dar criticul dogmatic e tulburat de egala plauzibilitate a ipotezelor. Toate (îi) par la fel de convingătoare. Cum e cu putință un atare scandal? Cum se face că un text admite atât de multe interpretări aparent divergente?[3] Iată că e posibil!

Voi trece la altceva. Numeroși critici și filosofi (poate la fel de numeroși ca și cei la care m-am referit deasupra) nutresc credința că un roman de James Joyce, sau un poem de Ezra Pound, sau o poezie de T.S. Eliot sunt inexplicabile pentru temeiul că au proprietatea *indeterminării*. Unul dintre ei este Leonard Orr (2007: 122). Orr discută despre indeterminare și o pune în relație cu imposibilitatea de a-i da o soluție printr-o ipoteză interpretativă. De obicei, indeterminat vrea să zică echivoc, polisemic, ambiguu. Când am comentat noțiunea de *crux interpretum*, am scris și despre locurile indeterminate. Operele cu adevărat indeterminate (în întregul lor) sunt puține (și, pentru a glumi, nu sunt indeterminate). Culminația genului indeterminat e, neîndoios, toți vor fi de acord, *The Turn of the Screw*, povestirea lui Henry James. În realitate, numai cuvintele, sintagmele, versetele sunt cu adevărat indeterminate.

În paranteză fie spus: Tibor Wlassics (1990: 300-313) a identificat astfel de echivocuri eterne în *Commedia* lui Dante. În ciuda (sau din pricina) lor, aceste ambiguități fără soluție nu fac *Commedia* „ilizibilă" și „ininterpretabilă", cum crede Orr.

Avem de a face, recunosc, cu scrieri „foarte dificile", „rezistente la interpretare" (același Orr, 2007: 121-122), dar nu imposibil de

3. Întrevăd, deocamdată, un răspuns aproximativ: fiindcă de cele mai multe ori *sub-interpretăm* textul. Sub-interpretarea e regula, supra-interpretarea, excepția. Principiul simplității nu recomandă nici una, nici alta.

elucidat. Recurg, încă o dată, la o propoziție tautologică: un text foarte dificil (și ne putem gândi la *Finnegans Wake* sau la *The Waste Land*, exemplele lui Leonard Orr) rămâne un text foarte dificil. Atât. Dar James Joyce a redactat *Finnegans Wake* pentru un cititor ideal, cuprins de o insomnie ideală. A redactat, adică, un text explicabil, chiar dacă numai pentru un cititor insomniac. Până la urmă, astfel de indivizi nu sunt puțini. În alte cuvinte, un text extrem de dificil nu devine prin dificultatea lui chinuitoare un text ilizibil și ininterpretabil. Premisele nu îndreptățesc concluzia. Încă o dată: *non sequitur*.

Într-o singură împrejurare, un text (o parabolă, un poem, o fabulă etc.) se vădește a fi ininterpretabil. În această privință, R.-M. Albérès (1968: 224) nu a greșit: interpretarea e imposibilă când textul e „neverosimil și irațional". Numai *iraționalul* este îndeajevea ilizibil. Nu știu, în schimb, dacă o scriere „neverosimilă și irațională" are vreo valoare estetică. Mă îndoiesc. Dadaiștii și succesorii lor au construit opere iraționale. Aș putea reproduce în acest modest eseu zeci, sute, mii de „versuri sonore", toate lipsite de sens și, până la urmă, perfect nesemnificative. Accept cu dragă inimă estimarea lui Hugo Friedrich (1969: 204): „nicio operă de seamă n-a ieșit de aici", *id est* din dadaism și celelalte isme. Se întâmplă un lucru așteptat: toate aceste poeme sonore (și multe altele) nu semnifică nimic și, în același timp, nu contează ca literatură propriu-zisă. Nimeni nu simte nici cea mai vagă desfătare la citirea creațiunilor poetului Hugo Ball. Iată un fragment din poemul *Gadji Beri Bimba* (titlul e, desigur, ironic):

> zimzim urullala zimzim uruallala zimzim zimzim zanzibar zimzalla zam
> elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
> velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
> gadjama bimbalo glandridi glassala zingata pimpalo ögrögööööö
> viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo.

Dacă nu greșesc, Hugo Ball propune o pastișă, o parodie glumeață după o monodie africană. Nu putem ști. În fața rostogolirilor de litere, nu simțim, vai, niciun fior, nu trăim, vai, nicio emoție. Ne amuzăm cel mult. Și nici nu ne trece prin minte să încercăm o interpretare propriu-zisă. Poemul cu titlul *Gadji Beri Bimba* a fost consemnat pentru a simula literatura ori pentru a consfinți sfârșitul ei (vestit și de Vasilisk Gnedov, de altfel, printr-o pagină albă). A fost consemnat, deci, pentru a-l distra pe cititorul binevoitor,

cu mult timp la dispoziție, dar nu pentru a trezi vreun comentariu. Hotărât lucru: poemul lui Ball este ininterpretabil.

O încurcătură asemănătoare produce nu mai puțin vestitul poem *Toto-vaca* al lui Tristan Tzara. Pontiful dadaismului pretinde că a transcris fonetic (din memorie) un cântec Maori. Dar remarca lui nu ne ajută cu nimic să pricepem *Toto-vaca*. E suficient să citez prima parte a compunerii (are trei!) pentru a realiza impostura. Nu ignor intenția lui Tzara de a sfida obiceiurile de lectură ale burghezului, dar, în literatură, simpla ironizare a literaturii nu ajunge. Nici la Daniil Harms, îndrăznesc să spun, în pofida numeroșilor lui admiratori, nu ajunge. Așadar:

ka tingi te kivi
kivi

ka tangi te moho
moho

ka tangi te tike
ka tangi te tike
tike

he poko anahe
to tikoko tikoko

haere i te hara
tikoko

ko te taoura te rangi
kaouaea

me kave kivhea
kaouaea

a-ki te take
take no tou

e haou
to ia

haou riri
to ia

to ia ake te take
take no tou.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În versurile reproduse mai sus întâlnim un irațional blând (există, indiscutabil, și un irațional nemilos). Îl putem constata, aici, fără uimire. Cel mai cuminte lucru este să spui că *Gadji Beri Bimba* și *Toto-vaca* sunt texte iraționale și inexplicabile. Reacția corectă în acest caz e, prin urmare, aceea de a-ți cenzura orice pornire hermeneutică. Accepți incomprehensibilul ca atare. Renunți, consolat, să cauți o explicație acolo unde, prin definiție, nu poate fi niciuna.

Dar există (și) iraționalul, de o cu totul altă factură, iraționalul metaforelor fulgerătoare și al imaginilor tăioase, din *Iluminările* lui Arthur Rimbaud. Despre acesta mi-am propus să vorbesc în încheiere. Să recitim un fragment:

> În pădure există o pasăre, iar cântecul ei te face să te oprești și să roșești. Există un orologiu care nu bate. Există o groapă cu un cuib de albe jivine. Există o catedrală care coboară și-un lac care urcă. Există o trăsurică părăsită în crâng sau care coboară cărarea în goană, împodobită cu panglici. Există o trupă de mici comedianți în costume, zăriți pe drumul de sub poala pădurii. Există, în sfârșit, cineva care te alungă atunci când ți-e foame și sete.

Nimic nu e limpede în acest pasaj. Un eu indeterminat descrie, fără multe detalii, o pădure indeterminată. Sigur, putem trimite la selva din *Commedia* lui Dante sau la alte păduri ilustre, dar poemul nu ar câștiga în claritate. Eul indeterminat consemnează cântecul unei păsări indeterminate, un cuib de fiare (și avem toată libertatea de a ne gândi la pardoșii albi din *Ash Wednesday*), consemnează un orologiu indeterminat, o catedrală, un lac, consemnează o trăsurică, o trupă de saltimbanci și, în fine, o instanță negativă: cineva care îi izgonește din acest loc, din toate locurile, pe călătorii rătăciți. Poemul este o enumerare incompletă de lucruri și făpturi incomplete: o pasăre, un orologiu încremenit, o basilică (sau reflexul ei în apa lacului), un iaz, o trăsură (care stă sau aleargă pe o cărare), o trupă de actori la poalele pădurii, cineva. Poți face ipoteze cu privire la cântecul păsării (de ce-i rușinează pe ascultători?), la rostul (sau inutilitatea) orologiului, la intențiile instanței răuvoitoare. Dar atât. Nicio ipoteză nu poate fi întemeiată suficient. Textul este eliptic. Indeterminarea nu e un accident dadaist (sau suprarealist), ci rezultatul voinței poetului.

Într-o lucrare pe drept cuvânt clasică, *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich (1969: 86) constată: „*Les Illuminations* se prezintă ca un text care face abstracție de cititor. [Versurile] nu se vor

înțelese". Exegetul german constată astfel ininterpretabilul. Și îl sancționează ca atare. Să ne amintim că T.S. Eliot notase mai demult că renunțarea la semnificație deschide „posibilități nebănuite de intensitate poetică". Adevărat.

Mă persecută în schimb o întrebare incomodă (și inevitabilă): dacă producția lirică modernă se sustrage interpretării, în sensul plin al noțiunii (actualizare semantică), în ce chip o vom comenta? Tautologic, așa cum sugerează Cleanth Brooks? Sau suntem obligați, când citim poemul lui Rimbaud (ca și în cazul dadaismelor), să ne reprimăm înclinația de a face ipoteze cu privire la sens? Neîndoios, simpla interpretare „fonetică" nu e suficientă[4].

Hugo Friedrich pornește, probabil, de la ideea că nu e necesar să pricepi pentru a te bucura de frumusețea unui poem. El acceptă (Friedrich, 1969: 14) din capul locului evidența: „cunoașterea unei asemenea poezii presupune dificultatea sau imposibilitatea înțelegerii". Așadar, criticul literar citește lirica lui Arthur Rimbaud fără a înțelege și fără a interpreta. Lectura nu mai este, acum, o „actualizare semantică a textului". Hugo Friedrich se mărginește a prezenta mișcările poemului, tensiunile, dar se abține să construiască ipoteze de ordin exegetic. Se poate citi și așa. Se poate citi în multe feluri.

Într-una din versiunile sale, principiul simplității spune că nu e deloc necesar să înțelegi absolut orice. Uneori e rațional să consideri iraționalul drept ceea ce este: irațional. Enunțul gnoseologic „totul e comprehensibil" este, cu siguranță, o minunată iluzie a muritorilor. Există și obscurități definitive.

Nu pot sfârși acest eseu în alt mod decât printr-o referință la autorul *Iluminărilor*: diferența dintre un poem dadaist (oricare, fiindcă aici nu contează alegerea) și un poem compus de Arthur Rimbaud e că ultimul nu e dadaist. Chiar dacă dadaiștii se vor fi revendicat de la Arthur Rimbaud.

Din faptul că nu pricepem nici *Toto-vaca* și, poate, nici *Les Illuminations* nu urmează că Rimbaud a fost un scriitor dadaist. *Non sequitur*.

Geniul poetului nu e un fapt repetabil.

4. Chiar dacă Umberto Eco o recomandă în unele cazuri.

Simplitate și pești
(sancta simplicitas)

Am observat mai de multișor o misterioasă legătură între principiul simplității și specia peștilor. Când întâlnesc pești, în Biblie sau într-o operă literară, exegeții sunt îndemnați să interpreteze simplu, economic. Relația dintre simplitate și pești pare de la sine evidentă. Cu toate acestea, rațiunea acestei legături îmi scapă.

Nu mă refer doar la poemul lui Christian Morgenstern, la care am făcut adesea trimitere pe parcursul acestor eseuri, poem intitulat *Fisches Nachtgesang*. Am descoperit și alte scrieri cu pești, despre pești. Și despre interpreți.

Sigur, poemul lui Morgenstern, știm deja, consistă numai din titlu și câteva semne (aparent) neutre. A-l interpreta alegoric ori simbolic e frivol. Singura interpretare cu sens este, nu cred că greșesc, una simplă. În cuprinsul poemului, se înțelege aproape imediat, autorul nu vorbește esopic, nu edifică alegorii. Abia de sesizăm ironia. Dacă privim atent creația lui Morgenstern, ca „obiect perceptibil", constatăm un titlu paradoxal (de regulă, nimeni nu atribuie un limbaj și nici veleități artistice peștilor) și sub titlul paradoxal, *Fisches Nachtgesang*, un șir incert de semne. Semnele pot reprezenta apa mărilor, pot reprezenta partitura melodiei nocturne a peștelui și pot reprezenta, deopotrivă, mutenia acestor făpturi. Dar a căuta aici o semnificație alegorică, tropologică sau anagogică e o vanitate.

Când și-a compus poemul, am convingerea, scopul lui Christian Morgenstern nu a fost numaidecât unul metafizic (sau cosmogonic, sau cosmologic). Poetul nu și-a propus să ofere o sugestie cu privire la tăcerea înfricoșătoare a universului infinit, care l-a terifiat odinioară pe Blaise Pascal. A vrut, cu siguranță, să-l amuze pe cititorul cu un simț al umorului mai ascuțit. Mai mult: Morgenstern nu a intenționat câtuși de puțin să prezinte *condiția*

ingrată a genului acvatic, așa cum Jean-Paul Sartre a prezentat „condiția umană", deosebită, filosoficește, de natura sau esența umană. Nu a voit, bunăoară, să vorbească la modul învăluit despre finitudinea omului. Peștele lui Morgenstern e un pește, nu un om. Ca atare, *Fisches Nachtgesang* se cuvine a fi interpretat în conformitate cu principiul simplității: în *Cântecul de noapte al peștelui*, poetul prezintă la propriu și în toate sensurile cântecul de noapte al peștelui. Punct. Orice altă interpretare e un exces.

Unii comentatori ar descoperi, totuși, că e vorba de o capodoperă a liricii vizuale, cea dintâi, să zicem, dintr-o serie celebră. Adevăr grăiesc. Nu mă opun. Avem în pagină (și) o reprezentare vizuală, o formă. Ce putem spune despre ea? Nu mai mult decât a spus însuși Christian Morgenstern în titlul său. Îndreptățește sintagma *Fisches Nachtgesang* o interpretare simbolică a imaginii? Optez, deocamdată, pentru un răspuns foarte prudent: nu.

Oricum ar fi, relația dintre principiul simplității și pești este mult mai profundă, mai elocventă și are o istorie zbuciumată. Să vedem. Voi examina un caz diferit.

În capitolul al treisprezecelea din romanul istoric al lui Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz *Quo vadis*, Chilon Chilonides, un personaj pe jumătate delator, pe jumătate saltimbanc, grec de origine, pornește în căutarea semnificației semnului făcut, cândva, de Ligia în nisip: un pește. Fata a fost crescută în religia creștină de către părinții ei adoptivi, Aulus Plautius și Pomponia Graecina (îndeosebi de Pomponia). Puțini bănuiesc asta. Pentru Ligia, semnul peștelui are un înțeles precis. Care? Asta vrea să afle Chilon.

Nu cu mult înainte de începerea relatării lui Sienkiewicz, Ligia îl încercase, printr-un gest naiv, pe Vinicius, aflat în casa lui Aulus Plautius pentru a se reface după o rană primită în război. Cei doi tineri se aflau în grădina vilei, lângă un havuz. Ligia ținea în mână câteva fire de stuf și, la un moment dat, desenase un pește „pe nisipul galben ca șofranul". Vinicius nu pricepuse întrebarea indirectă a fetei, aluzia.

Oricum, Ligia va trebui ferită curând de iubirea lui impulsivă. Tânăra va fi luată din vila lui Aulus și dusă într-o ascunzătoare. Pentru a o găsi, Vinicius și cultivatul lui prieten, Petronius, nu au la dispoziție decât semnul trasat de Ligia în nisip. Chilon Chilonides, bufonul, se alătură, interesat, căutării lor.

Grecul are un semn, peștele, dar nu-i bănuiește la început semnificația. Să ne întoarcem la capitolul 13. După o întâlnire cu Vinicius și Petronius (când vorbăria lui exaltată e răsplătită

cu o pungă de sesterţi), Chilon intră într-o cârciumă şi cere un ulcior cu vin roşu, scump. Cârciumarul Sporus îl priveşte mefient. Oaspele cunoaşte, probabil, că grecul e sărac. Chilon scoate o monedă de aur şi o pune pe masă. Devine, astfel, convingător, iar Sporus coboară imediat în pivniţă. Primeşte ulciorul cu vin, dar se abţine să bea. Face un gest neaşteptat. Moaie degetul în lichid şi desenează pe masă un peşte. Se uită curios la Sporus şi îl întreabă: „Ştii ce înseamnă acest desen?". Cârciumarul nu e, firesţe, un om cultivat. Nu a străbătut cele şapte arte liberale. El nu are înlesnirea hermeneutului obişnuit cu polisemia semnelor. Bănuim cu oarece temei că e în realitate analfabet. În consecinţă, Sporus dă acest răspuns simplu (şi sărac): „Peştele? Ei, peştele-i peşte". Chilon Chilonides e dezamăgit. Sperase că ignorantul Sporus îi va aduce o lumină.

Oricum, nici Chilon nu a pătruns, deocamdată, semnificaţia exactă a semnului. O va găsi în capitolul următor. În fond, nu e vorba de semnul în sine (imaginea peştelui), ci de termenul grec pentru „peşte": *ichthus*. Termenul poate fi privit ca un acronim al unei cunoscute fraze eline: „Iesous Christos, Theou Uios, Soter". Adică, „Iisus Christos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul". Doar dacă numele peştelui e privit ca acronim, se explică noima semnului făcut de Ligia pe nisipul galben din grădina lui Aulus Plautius. A desenat un peşte pentru a-l iscodi pe Vinicius dacă este şi el creştin.

Scena dezvăluirii semnificaţiei, în capitolul 14, merită consemnată. Chilon se adresează lui Petronius:

— Stăpâne! Spune în greacă următoarea frază: „Iisus Christos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul".
— Bine, iată, spun!... Şi ce-i cu asta?
— Acum, ia iniţialele fiecăruia din aceste cuvinte şi uneşte-le ca să formeze un singur cuvânt.
— Peşte! spuse Petronius cu uimire.
— Iată de ce peştele a devenit simbolul creştinilor, răspunse Chilon cu mândrie.
Se lăsă un moment de tăcere. În argumentul grecului era totuşi ceva atât de neaşteptat, încât amândoi prietenii au rămas uimiţi.

Să ne întoarcem la interpretarea lui Sporus: „Ei, peştele-i peşte". Exclamaţia lui nu e nicidecum o explicaţie simplă, ci una foarte săracă, trivială chiar, cea mai săracă din toate. *Sancta simplicitas!*

O paranteză. Deosebesc, în mod rezolut, simplitatea hermeneutică de sărăcia hermeneutică. În primul rând, interpretarea simplă nu este, se înțelege, prima care îți trece prin minte, dar poate fi, de multe ori, ultima. În al doilea rând, interpretarea simplă nu e niciodată trivială. De multe ori e surprinzătoare, neașteptată. Interpretarea săracă vine, de obicei, de la un exeget lipsit de experiență. Nu altfel e Sporus. Până la întâlnirea cu Chilon Chilonides, nimeni nu-i mai ceruse, cu siguranță, să elucideze semnificația unui semn. Grecul îi încearcă agerimea interpretativă. Dar răspunsul lui Sporus e mai degrabă o mărturisire a stuporii. Cum poate cineva să ignore ce reprezintă un pește? E peste puterile lui Sporus să-și închipuie că un pește (mult banalul pește!) poate fi, hermeneutic vorbind, și altceva decât este. Nu e un fel de mâncare? Răspunsul cârciumarului este precar. Peștele? În definitiv, oricine știe ce reprezintă și ce este.

Sporus nu propune o explicație simplă pentru motivul că a cântărit mai multe ipoteze interpretative și a ales, după o minuțioasă chibzuință, una dintre ele: pe cea mai simplă. El interpretează sărac, pentru că orice om lipsit de exercițiu hermeneutic ar proceda aidoma. În schimb, Chilon e mult mai versat (și mai șiret) decât bietul Sporus. Grecul va trece de la semnul înscris pe nisip la numele făpturii desenate de Ligia: *ichthus*. Va analiza termenul elin pentru pește, nu conturul unui pește oarecare. Cel care sesizează diferența dintre lucruri și cuvinte a descoperit deja cheia hermeneutică. Isprava nu stă la îndemâna oricui. Chilon îi va îndruma în final pe Vinicius și Petronius la adăpostul Ligiei.

În concluzie, aș formula următoarea regulă exegetică: omul simplu oferă de cele mai multe ori explicații triviale și interpretări atinse de sărăcie. Numai hermeneutul exersat poate găsi interpretări cu adevărat simple. Diferența dintre simplitatea cârciumarului și aceea a interpretului constă în justificarea opțiunii. În afara opiniei generale cu privire la folosul peștilor, Sporus nu propune niciun temei. În schimb, succesorii lui Ockham își justifică mai bine ipotezele.

Și ar mai fi ceva. Interpretarea lui Chilon nu e neapărat una alegorică. A descoperit că un termen (în speță, *ichthus*) constituie, în împrejurarea de față, acronimul unei sintagme: „Iesous Christos, Theou Uios, Soter". E o deprindere de gramatician. Trebuie să posezi o anume abilitate lingvistică, să percepi cuvintele în corporalitatea lor, pentru a descifra semnificația semnului desenat de

Ligia. Semnul trimite la cuvânt, cuvântul la acronim, acronimul la comunitatea creștină. Interpretarea grecului e, până la urmă, o interpretare de lexicograf. Ar fi fost alegorie dacă peștele nu ar fi contat ca semn de recunoaștere printre creștini, ci ca figură a unei realități inteligibile. Cu toate acestea, vom vedea mai jos, peștele poate fi luat, în poruncile din Levitic, în evanghelii, ca un simbol pentru omul de rând.

În deosebire de tautologia lui Sporus, interpretarea lui Chilon Chilonides nu e câtuși de puțin trivială. Odată cu Petronius și Vinicius, reduși la tăcere, îi putem admira dibăcia și norocul. Cam atât despre *Quo vadis*.

Exemplul următor ne păstrează în domeniul interpretărilor sărace. Menționez că exemplul a mai fost folosit de cineva (*cf.* Eco, 1996: 61). În *Catch-22*, capitolul 27, Joseph Heller reproduce următorul dialog dintre Yossarian, soldatul atins de o bizară maladie a voinței, și un psihiatru prea curios:

— La ce te duce cu gândul peștele acesta?
— La alți pești.
— La ce te duc cu gândul ceilalți pești?
— La alți pești.

Nu constituie o surpriză faptul că Yossarian e lipsit de talent exegetic (și de imaginație). El este întruparea în postmodernitate a cârciumarului roman care-i explică lui Chilon că un pește e numai un pește. Psihiatrul îl cercetează zadarnic. Oșteanul nu e în stare de „asociațiuni libere", de complicație mentală. Pentru Yossarian, dialogul cu psihiatrul e un veritabil supliciu. Protagonistul nu se va conforma niciodată prescripțiilor din manualul de psihanaliză. În opinia lui, un pește (sau mai mulți) nu reprezintă decât un pește (sau mai mulți). Și oricât de numeroși ar fi, oricât de diferiți între ei, peștii sunt pur și simplu niște pești oarecare. Nicidecum simboluri. Altfel spus: când te gândești la un pește, te gândești la un pește.

Între Sporus și Yossarian, arta interpretării nu pare să fi făcut niciun progres memorabil. Replica lui Sporus și declarațiile soldatului sunt la fel de sărace în conținut. Deși au trecut două mii de ani, Yossarian nu a devenit mai subtil decât cârciumarul. Inocența celor doi e dezarmantă. Simplitatea răspunsurilor e vecină cu sărăcia. Îți vine să exclami, încă o dată, împreună cu ereticul Jan Hus: *sancta simplicitas!*

Repet, a interpreta simplu nu înseamnă a interpreta sărac, superficial. Simplitatea hermeneutică este un rezultat, o concluzie, nu un punct de pornire (care, în cazul celor doi, e și punctul de sosire). Înainte de orice, simplitatea este o opțiune hermeneutică. Ea nu acceptă fără discuție platitudinile simțului comun. Numai pentru exegetul care a verificat toate ipotezele de lucru și a ajuns la încheierea că, într-un caz dat, cea mai simplă și mai fecundă echivalare este aceea tautologică, cutare pește e doar un pește (și nu un termen simbolic). Chiar dacă interpretările coincid (peștele este pește), exegetul sărac mizează întotdeauna pe primul răspuns. Adeptul simplității, pe ultimul.

Dar peștii apar (e cel mai natural lucru, de altfel!) și în instrucțiunile de lectură ale unor autori și exegeți prestigioși. Unii cer o interpretare nesofisticată, alții îndeamnă la risipă și exces. Ca din întâmplare, și unii, și ceilalți fac aluzie la pești.

După ce a tipărit, în 1952, romanul *The Old Man and the Sea*, Ernest Hemingway a fost scandalizat de îndrăzneala comentariilor (mitologice, simbolice, arhetipale etc.). Uimit – și pe bună dreptate! – de natura strident metafizică a multor recenzii, autorul a exclamat într-un interviu: „Aici [în *Bătrânul și marea – n.m.*] nu există niciun simbolism. Marea e marea, bătrânul e un bătrân, copilul e un copil și *peștele e pește* [*s.m.*]. Întreg simbolismul presupus de cititori e vorbă goală și nerozie: *All the symbolism that people say is shit*". Să reținem precizarea lui Hemingway: „the fish is a fish". Sporus gândea la fel[1].

Să mai spun că avertismentul prozatorului nu a fost respectat? Spun.

Criticii literari au văzut, îndeobște, în *Bătrânul și marea* o alegorie ramificată, o tragedie din speța celor antice, un mister creștin, o parabolă, o povestire arhetipală (*cf.* Burhans jr., 1960; Sylvester, 1966; Bocaz, 1971 etc.). Acolo unde domnește, în fapt, simplitatea și desăvârșita economie narativă, exegeții au presupus semnificații exaltate. Santiago nu e un simplu pescar urmărit de nenoroc. El este, în fond, o „figură christică" (Burhans jr., 1960: 452: „his figure is Christlike"). Încercarea lui e asemenea unei ordalii. Unii critici au găsit că bătrânul pescar Santiago simbolizează umilința,

1. Nici Samuel Beckett nu gândea altfel (*cf.* Knowlson, 1996: 785): Godot este Godot. Dacă m-aș fi gândit la Dumnezeu, l-aș fi numit God (sau Gott). Nu m-am gândit...

insignifianţa individului confruntat cu indiferenţa şi cruzimea naturii. Alţii l-au comparat cu Don Quijote. Nu insist.

Pe de altă parte, peştele uriaş e o figură a Destinului (sau a Morţii). Imaginaţia interpreţilor nu poate fi limitată, aşadar, de nimic. În pofida avertismentului, nimeni nu a urmat instrucţiunile autorului. Voi părăsi aici disputa lui Ernest Hemingway cu criticii şi mă voi întoarce în timp la alegoristul Origen.

Interpreţii risipitori au invocat, ei, nu mai puţin, peştii. Pricina rămâne, cum am spus deja, un mister încălcit. Nu-mi explic relaţia dintre hermeneutică şi peşti.

În omilia a şaptea la Levitic, Origen arată de ce e necesar să citim simbolic Scriptura, de ce e necesar să înţelegem altceva decât peşte când citim cuvântul „peşte" în cartea Leviticului. Origen alege ca model hermeneutic o parabolă a lui Iisus. Acolo, însuşi Mântuitorul i-a numit pe oameni peşti.

Să ne amintim împrejurarea. Iisus Christos se adresează mulţimilor (*cf. Matei*, 13: 47-48). Împărăţia cerurilor e asemenea unui năvod imens, aruncat în mare. Năvodul cuprinde miriade de peşti, după care e tras la marginea apei, pe ţărm. Peştii buni sunt păstraţi în vase. Cei răi sunt zvârliţi cu dispreţ înapoi în mare. Origen lămureşte: peştii despre care a vorbit Iisus Christos sunt, în realitate, oamenii de tot soiul. Ei pot fi buni şi pot fi răi. Când citim textul evanghelic, înţelegem că peştii din năvod nu sunt peşti cu adevărat, în sensul strict al cuvântului. Sunt oameni. În parabola despre împărăţia lui Dumnezeu, peştele e un simbol pentru individul uman. Numai omul are virtuţi şi vicii, intenţii bune şi intenţii rele. Numai omul poate merge în împărăţia cerurilor sau în focul de veci.

Cum am remarcat deja, Origen şi Hemingway oferă instrucţiuni de lectură antinomice. Hemingway se înscrie în seria inaugurată de Sporus şi încheiată provizoriu de Yossarian. Peştele din *Bătrânul şi marea* e un peşte şi nimic altceva. Hemingway recomandă ca de fiecare dată când întâlnim în povestirea lui cuvântul „peşte", să ne gândim la un peşte şi nu la o instanţă superioară, la Destin, Providenţă sau Fatalitate.

Recomandarea lui Origen are un sens direct opus. Ori de câte ori întâlnim în Scriptură (inclusiv în Levitic) cuvântul „peşte", e bine să ne gândim la oameni[2].

2. Ciudat: când întâlnea în Scriptură cuvântul „peşte", sfântul Vasile se gândea la un peşte.

Rămâne să ne întrebăm, în finalul acestui eseu, de ce recomandarea lui Origen a fost urmată întocmai de exegeți, iar îndemnul la simplitate formulat de Hemingway, nu. De ce excesul și risipa atrag mai mult decât simplitatea și economia? Amân orice tentativă de a răspunde la aceste întrebări, pentru motivul că soluția problemei se găsește, poate, într-una din paginile volumului *Cauda pavonis*.

În fine, voi menționa că expresia „sancta simplicitas" e, în chip rezolut, o exclamație de compătimire și nu un elogiu. Simplitatea minții (și a duhului) nu mai constituie de mult o virtute venerată. Nu mai era o virtute nici în vremea lui Jan Hus...

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

La început va fi re-începutul

Una și aceeași poveste – nu spun o noutate – poate fi formulată în multe feluri, de autori diferiți, în momente diferite și fără ca acești mirabili autori să fi auzit unul de celălalt. Nu e vorba, așadar, de vreo influență. Și cu atât mai mult (sau mai puțin) de anxietatea ei. E vorba de un fapt inevitabil: cam tot ceea ce era de spus s-a spus deja. Jorge Luis Borges are, probabil, dreptate: istoria literaturii e repetarea neistovită, meticuloasă, a câtorva poncife. Așa cum istoria filosofiei e repetarea neistovită, meticuloasă, a câtorva tautologii și pleonasme. „Das Nichts nichtet" este exemplul cel mai faimos. Nu facem decât să adăugăm glose la glose, a observat pe bună dreptate Michel Eyquem de Montaigne.

Inventivitatea poeților (dar și aceea a comentatorilor) e, vai, limitată. Folosesc, bineînțeles, termenul „poet" în sensul lui etimologic. Poet a fost și Kafka, poet a fost și Joyce, în sfârșit, poet a fost și Ezra Pound. Ineditul e, mereu și mereu, unul al re-scrierii, al re-dicțiunii, al re-culegerii. Noutatea, câtă e, ține de circumstanțe și detalii. Altfel spus, e întru totul ornamentală: *a well wrought urn*... Trama povestirii, a poemului, a tratatului metafizic e una singură. Variantele, să mai zic?, legiune. Tezaurul fanteziei omenești e avar și încuiat cu șapte chei.

Nimeni nu ar asculta o poveste dacă nu ar ști de mult desfășurarea ei. Mai nou, plăcerea provine din re-cunoaștere și nu din surpriză. E un fapt de memorie și nu unul de intuiție. Nu mai există titluri, enunțuri, pasaje ori texte surprinzătoare, *hélas*... Voi cita ca dovadă un singur exemplu: „nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit". Nu știm cine a grifonat, cel dintâi, această propoziție. Știm, în schimb, numele celor care au repetat-o: printre ei, Platon, Aristotel, sfântul Augustin, Pascal, Leibniz, Noica. Lista e, oricum, incompletă, provizorie, irelevantă.

Prin urmare: am ales o poveste (sau un apolog) și patru versiuni ale ei/lui. Apologul are cu siguranță mai multe întruchipări[1].

1. O versiune: „dixit Deus ad Mosen: ego sum qui sum" (*Exodus*, 3: 14).

Deosebirea dintre ele, vom vedea, e una de amănunte. Se modifică doar timpul și locul. Rostirile rămân aceleași. În prima poveste e vorba de un exeget creștin, în a doua poveste, de un exeget iudeu, în a treia, de un prozator, în a patra poveste e vorba de un dramaturg. Personajele și împrejurările au, firește, o importanță cu totul secundară.

Prima poveste vine din Antichitatea târzie. Am menționat-o deja într-o notă. În *Homilia in Hexaemeron* 9: 1, sfântul Vasile declară: „Eu când aud [cuvântul] «iarbă», mă gândesc la iarbă; și le primesc pe toate așa cum au fost scrise: plantă, *pește* [*sic!* – *s.m.*], fiară sălbatică, animal de turmă". Destinatarul acestei fraze e, pesemne, cititorul suspicios. Iată: uneori, până și interpreții alegoriști pot citi literal. Tautologia nu e numaidecât o rușine. Repetiția nu e un păcat inavuabil. De cele mai multe ori, economia e semnul unei minți luminate (nu e, vai, cazul lui Sporus!). Dar unii exegeți au găsit că e mai interesant să complici și să vezi în „iarbă", de-o pildă, simbolul universului sensibil. Simplitatea hermeneutică, fac ei adaos, nu a dus până astăzi la nimic nou și original. Ca și cum originalitatea ar mai fi cu putință. Ca și cum ea ar fi scopul interpretării (și nu înțelegerea). În pofida afirmației sfântului Vasile, aceiași exegeți proclamă necesitatea de a privi cu maximă neîncredere cuvintele și, până la urmă, însăși lumea din jur. Nu se poate, exclamă alegoriștii: dincolo de coaja acestui măr determinat, concret (și mai presus de el), se află fructul interzis, mărul inteligibil. Trebuie să înveți să-l percepi. Căci nu poate fi sesizat decât printr-o intuiție specială. Nimic nu este ce pare a fi. Iarba e un simbol. Peștele, un simbol. Roua, în fine, este și ea un simbol. Desemnează, în realitate, altceva decât roua vulgară. Prin termenul „rouă" se străvede un arhetip. În consecință, roua e o iluzie, o nălucire, o minciună ontologică. Iată poziția exegeților doceți. Pentru ei, „adevărul" e întotdeauna simbolic.

Nu știu dacă sfântul Vasile polemiza cu doceții. Polemiza în schimb cu suspiciunea. Când nu te încrezi în lumea din jur, așa cum e, pestriță și neîncheiată, ghicești (sau impui) pretutindeni simboluri. Dar prin însuși faptul revelațiunii simbolice, transformi simbolul în ceva trivial. Mai rău: negi bucuriile imediate. Refuzi vizibilul. La ce bun să fii mereu și mereu mefient? Nu e de niciun folos. Închei aici prima poveste.

A doua nu diferă în chip esențial de prima. Are ca protagonist un comentator iudeu și ca prilej două versete din Biblie. Să ne

amintim următorul pasaj din Exod (16: 13-14). Evreii rătăcesc zile și zile prin deșert. Așază tabăra și se culcă îngrijorați. Oare ce vor mânca a doua zi? În zori, roua se ridică din jurul sălașului și din ceruri – minune a minunilor – cad boabe de mană, ca un văl. Sunt mici, albe, precum boabele de grindină. Închei rezumatul aici. Cum e mai bine să interpretăm acest pasaj ilustru?

Rabbi Yehoshua precizează: în acest fragment, cuvântul „rouă" înseamnă pur și simplu rouă. „Mărunt" înseamnă pur și simplu mărunt. „Precum grindina" înseamnă pur și simplu precum grindina. Nimic mai mult, nimic mai puțin. La o primă privire, toate afirmațiile comentatorului sunt vide. Firește că roua din jurul taberei nu poate fi decât rouă. Firește că boabele de mană sunt boabe de mană. Dar pentru un exeget suspicios (sau ludic), tautologia (propoziția întotdeauna adevărată) nu valorează mai mult decât contradicția (propoziția întotdeauna falsă). Preferabilă e ultima. Rabbi Yehoshua nu e banal decât la o primă privire. În realitate, monotonele lui repetiții infirmă o lectură de tip midrashic. Destinatarul lui e un anume rabbi El'azar. Tautologia pare opusul semnificării. Într-o controversă exegetică, nu e.

Aș sublinia, înainte de toate, că rabbi Yehoshua nu e un literalist. În treacăt fie precizat, niciun exeget iudeu nu a fost. Doar hermeneutica creștină presupune o diferență între literă și spirit. Literalismul evreilor este un mit confecționat de către Origen și sfântul Augustin, pornind de la o afirmație paulină: *litera ucide, spiritul dă viață*. Litera e Legea, spiritul e *pneuma*.

Oricum, rabbi Yehoshua nu cere o suspendare a oricărui exercițiu hermeneutic. Pur și simplu, în cazul dat (pasajul din Exod), el susține că „roua" trebuie luată *ca* rouă, că sintagma „precum grindina" trebuie luată drept ceea ce este: *precum* grindina. Așadar: conflictul e unul hermeneutic și nu semantic. Se confruntă doi exegeți cu viziuni diferite. Un lucru e cert, totuși: atât rabbi Yehoshua, cât și rabbi El'azar cunosc semnificația din lexicon a termenilor. Diferența o face operatorul hermeneutic (*ca, precum*). Cel dintâi comentator citește „rouă" și alege să înțeleagă prin acest cuvânt o rouă literală. Interpretează, totuși, roua *ca* rouă. Al doilea citește „rouă", înțelege, cu siguranță, rouă, dar e de opinia că, în versetul 16: 13, „rouă" înseamnă și, în același timp, nu înseamnă rouă. Termenul „rouă" se cade a fi scrutat cu atenție. Interpretarea lui rabbi El'azar adaugă o verigă suplimentară lanțului exegetic: roua este, mai întâi, rouă și, în al doilea rând, e

altceva: un semn care trimite la o realitate de ordin spiritual. Pentru a citi astfel, rabbi El'azar vocalizează în mod diferit cuvântul ebraic. Re-scrie pasajul.

Unii au văzut aici disputa dintre două filosofii ale limbajului (*cf.* Boyarin, 1986). Eu continui să văd o dispută de natură hermeneutică: simplitatea (profesată de rabbi Yehoshua) în contra excesului (profesat de rabbi El'azar), bunăvoința în contra suspiciunii. Cei doi exegeți urmează îndrumări de lectură deosebite.

Ernest Hemingway ilustrează a treia versiune a poveștii. Am văzut deja. Bătrânul pescar Santiago așteaptă resemnat să prindă un pește. În van. Trec optzeci și patru de zile. Când, în cele din urmă, peștele uriaș îi cade în undiță, e atacat de rechini. Santiago încearcă să-și apere prada și iese înfrânt. Atât. E mult prea simplu, au exclamat criticii. Tocmai simplitatea narațiunii dă de gândit. Bătrânul Santiago nu e numai bătrânul Santiago, e o figură christică (prin resemnarea lui demnă, prin curaj). Trebuie să întrezărim dincolo de încercarea lui literală un arhetip. Simbolul pătimirii (chiar așa!). Peștele e altceva decât un pește obișnuit, banal. E o epifanie a mântuirii. Intrigat de această profuziune imaginativă, Hemingway a ripostat după cum știm: „Aici [în *The Old Man and the Sea – n.m.*] nu există niciun simbolism. Marea e marea, bătrânul e un bătrân, copilul e un copil și peștele e pește. Întreg simbolismul presupus de cititori e vorbă goală și nerozie". Scriitorul avea (și nu avea) dreptate. Avea dreptate în măsura în care își apăra, în fond, textul de re-scrierile prea agresive ale criticii. Adesea, exagerarea simbolică distruge textul. În măsura în care *The Old Man and the Sea* e, ca oricare alt text în modernitate, aluziv (și este), Hemingway greșea. Diferența este considerabilă. Simbolul instaurează o certitudine (*cf.* Barthes, 1964: 140). Aluzia e opusul ei.

Ultima versiune a poveștii îl are ca protagonist pe Samuel Beckett. După ce a publicat *En attendant Godot*, Beckett a fost uimit nu numai de succesul piesei (oricum, neașteptat sau prea mult așteptat), dar mai cu seamă de neînțelegerea ei, de *misreadings*. Scriitorul irlandez a avut impresia că totul (inclusiv succesul) se bizuie pe o mare confuzie. Exegeții au văzut în Godot figura unei divinități împuținate: Godot, Charlot... Când rumoarea s-a stins, Beckett și-a exprimat tristețea: e un exces să vezi în Godot simbolul (fie și ironic, fie și meschin) al lui Dumnezeu. După care a precizat: dacă m-aș fi gândit la o divinitate, Godot s-ar fi numit,

probabil, God, Dieu, Gott. Dar nu mi-a trecut prin minte asta. Godot este literalmente și în toate sensurile Godot[2].

Putem imagina, desigur, un alt final pentru *En attendant Godot*. La capătul așteptării, Vladimir constată că el însuși este Godot, Estragon face aceeași observație, și el poate fi Godot, dar Godot rămâne Godot, o entitate greu determinabilă. E o vanitate să-i postulezi identitatea. Cazi în eroarea determinării. În definitiv, semnificația eluzivă a lui Godot rezultă perfect din aceste replici obsedante:

— Să plecăm.
— Nu putem.
— De ce?
— Îl așteptăm pe Godot.
— Adevărat.

Acestea sunt cele patru versiuni ale poveștii despre folosul și îndreptățirea tautologiei. Eu unul o prefer pe ultima. Dar sunt sigur că povestea cea mai interesantă încă nu s-a re-scris. Nu-i nevoie de concluzii ramificate. Primii doi exegeți resping suspiciunea. Ultimii doi resping atât suspiciunea, cât și interpretarea simbolică. Morala, totuși, e unică: fiți simpli...

2. Mai precis: „I also told [Ralph Richardson] that if by Godot I had meant God I would [have] said God, and not Godot".

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Erezia determinării

Cândva, Cleanth Brooks (1947: 192-214) a vorbit despre erezia parafrazei. Eu voi vorbi despre erezia determinării. Voi lua ca exemplu un text foarte cunoscut, *The Sick Rose*, poemul lui William Blake. Am mai făcut aluzie la el. Blake l-a publicat în 1794, în seria intitulată *Songs of Experience*. Să-l recitim:

O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.

La o primă inspecție, cele două catrene sunt (sau par) aproape limpezi. La a doua, totul se tulbură. O voce greu de identificat (a poetului, a florarului, a Destinului, a lui Satan?) se adresează unei flori și spune numai atât: „o, Roză, ești bolnavă, ascunzi un morb neștiut, vei pieri". Tot ceea ce urmează (și tot ceea ce precedă vestirea, inclusiv titlul) repetă (dar nu explică) acest enunț inițial (și inițiator). În ce măsură e veridic? Nu putem ști.

Pentru criticii anglo-saxoni, textul lui William Blake e, de mult, canonic. Am citit câteva zeci de interpretări, dar nu e nicio îndoială că am străbătut doar o câtime infimă din literatura prilejuită de roza bolnavă. Firește, ne putem întreba dacă „vocea" impersonală constată pur și simplu faptul bolii (fiindcă e evident), îl presupune (fără a avea temei) și dacă, în consecința acestei afirmații (a cărei rațiune e, totuși, discutabilă), avertizează, previne sau – de ce nu? – amenință. Un răspuns sigur e greu de formulat și, pentru tema eseului de față, irelevant. Până la urmă,

când ai de interpretat un poem, ce poate însemna certitudinea? E un cuvânt cu totul nepotrivit. Certitudini nu există nicăieri, nici în cer, nici pe pământ, nici în hermeneutică, nici în filosofia ta, Horaţiu. Doar ipoteze.

Unii critici (Adams, 1963; Holloway, 1968; Riffaterre, 1973, printre ei) au cerut să păstrăm pe cât e cu putinţă ambiguitatea poemului: e multă indeterminare în cele treizeci şi patru de cuvinte. În acest caz, orice lectură apăsat simbolică strică efectul versurilor. Încercările de a înlocui nesiguranţa, imprecisul, vagul printr-o alegoreză acută întunecă bucuria *estetică* (iată un cuvânt tot mai rar folosit de la o vreme). În definitiv, ea e scopul oricărei lecturi avizate. Unde bucurie nu e, nimic nu e. Când totul a fost dumirit şi elucidat, nu ţii în palmă decât cenuşa poemului. *The invisible worm*, viermele intelectului disociator (al lui Kant, al lui Hegel, al lui Noica) distruge de îndată fiinţa rozei. Se va spune, poate: desfătarea e o trăire (o experienţă) aflată în conflict (în disjuncţie exclusivă, mai precis) cu hermeneutica. Ori interpretezi, ori te bucuri. Nu împărtăşesc această opinie[1]. Este mult prea tăioasă. Bucuria nu este doar una a sensibilităţii, e şi a intelectului, e şi a raţiunii speculative. Pentru a te bucura, trebuie să înţelegi măcar în parte enigma propusă, în *The Sick Rose*, de William Blake. Am mai spus: nu-i o fericire să nu pricepi. Nimeni nu e străpuns de beatitudine în faţa iraţionalului. Dar, în acelaşi timp, se cuvine a modula aserţiunea: nu-i nicio fericire să pricepi totul (sau să trăieşti cu iluzia că ai priceput). *Est modus in rebus*: nu poţi, nu are rost să încerci o atare izbândă. Excluzi bucuria. Fericirea e să descoperi treptat înţelesul poemului, să te înşeli şi să o iei mereu şi mereu de la capăt. Mallarmé a formulat cândva un mic adevăr. Îl aproximez astfel: a numi un lucru înseamnă a diminua drastic forţa unui poem: a-l sugera, iată visul oricărui creator! Mallarmé nu rezuma doar o poetică, rezuma, poate, şi o hermeneutică.

Dacă un poet îşi suspendă gestul numirii (sau îl amână), exegetul e obligat să procedeze în chip similar. Nu va numi, tocmai el, ceea ce nu se cade (şi nici nu e cu putinţă) a fi numit în întregime. A proceda altfel e o trufie. În spatele criticului care numeşte şi precizează stă, îndărătnic şi trufaş, „ereticul". Păcatul lui e voinţa de a limpezi totul, de a nu lăsa nimic indeterminat, de a rezolva o dată pentru totdeauna dificultăţile. El nu acceptă insolubilul.

1. Marjorie G. Perloff (1981) şi, mai ales, Jennifer Ashton (2005) cred în realitatea disjuncţiei.

Voi desemna această voință de numire (și urmările ei maligne) *erezia determinării*. În paranteză fie zis: termenul „erezie" nu-mi place. Unde e erezie e, necesarmente, și dogmă, și inchiziție, și autodafé. Hermeneutica nu este o disciplină dogmatică. Exegeții nu sunt inchizitori, chiar dacă Jorge Luis Borges și-a numit eseurile „inchiziții".

Sigur, am folosit cuvântul „erezie" în scop parodic și, să mai spun?, ironic. E un motiv intertextual. Nu cred că parafraza interpretativă (dar orice parafrază este interpretativă, am arătat în altă parte) reprezintă o erezie propriu-zisă. Nu poți comenta un poem (orice poem) fără să parafrazezi. Cleanth Brooks exagerează. Dacă luăm argumentul expus în ultimul capitol din *The Well Wrought Urn* drept literă de lege, cea mai bună interpretare a poemului scris de William Blake ar fi re-producerea lui întocmai, ceea ce ar constitui, negreșit, o altă exagerare. Până la urmă, așa-zisa „erezie a parafrazei" îl condamnă pe critic la muțenie. A interpreta nu e totuna cu a re-scrie întocmai un text dat. Nu elucidezi nimic dacă oferi o simplă copie. Și, în fond, am mai spus, însăși repetarea produce o modificare semantică a zisului text. Să ne gândim, deocamdată, la exemplul celebru, de altfel, al lui Pierre Menard. *Don Quijote* al lui Menard & Borges diferă substanțial de *Don Quijote* al lui Cervantes. Exegetul are menirea de a explica tocmai această mutație de sens. Dar pentru a explica, are nevoie de un vocabular propriu. Cleanth Brooks i-l contestă. Numai poetul are dreptul la (un) limbaj. Criticul, nu.

Accept că nicio parafrază nu poate formula fără rest „mesajul" unui poem. Accept că orice poem e mai mult și altceva decât „mesajul" lui (când are un mesaj). Firește, tot ceea ce declară un exeget despre roza lui Blake e întotdeauna mai puțin decât ceea ce a spus Blake despre roza lui Blake. În pofida acestor observații banale, continui să cred că parafraza rezumativă a poemului (de la începutul acestui eseu) e întru câtva justificată. Cineva declară: „o, Roză, ești bolnavă, vei pieri"...

De obicei, criticii literari au încercat să determine natura morbului, să-l cheme pe numele lui medical. E o eroare să interpretezi astfel! Roza lui William Blake e numai și numai roza lui William Blake, *id est* o roză poematică, o făptură de rațiune (*ens rationis*), roza descrisă și invocată în cele treizeci și patru de cuvinte ale poeziei. Ea este floarea absentă din orice buchet. Nicio roză *reală* (dar niciuna!) nu seamănă în vreun fel cu roza lui Blake, pentru motivul evident că roza lui Blake nu este o floare sensibilă. Pare simplu, dar nu e. Criticii cercetează adeseori realitatea grădinilor

pentru a intui semnificația florilor poematice. E o deviere inutilă a drumului critic. În pofida acestei venerabile convingeri, *The Sick Rose* constituie un univers închis, suficient sieși. Pentru a elucida, pre cât e cu putință, morbul secret al florii, poemul oferă tot ceea ce este necesar. Nici nu e nevoie de altceva. Dacă textul lui Blake e, în egală măsură, „enigmă și poezie" (Eaves, 2003: 4), problema trebuie rezolvată exclusiv cu datele poemului. Criticul nu are (ne)voie să întrebe un ierborist, să consulte un manual de botanică sau un tratat medical din secolul al XVIII-lea. Nu are (ne)voie să viziteze grădinile Semiramidei ori Hyde Park.

Prea puțini împărtășesc, din păcate, această opinie. Dacă roza e bolnavă, spun ei, trebuie să precizăm neîntârziat natura morbului. Eroarea determinării nu e departe. De-o pildă, Eric D. Hirsch jr. (1964: 233-235) crede că poemul lui William Blake descrie efectul unei sexualități reprimate. Iubirea florii e „ilicită, precum o maladie venerică", acum două veacuri și mai bine, într-o societate puritană. Căința și rușinea distrug roza-femeie. De îndată ce irumpe din subconștient o iubire inavuabilă, bucuria dispare. Moartea s-a insinuat deja în ființa rozei.

Pentru Michael Srigley (1992: 6-8), *The Sick Rose* numește pur și simplu păcatul autoerotismului. Boala rozei (și orice roză e o femeie) este consecința fantasmelor erotice ale unui bărbat solitar. Totul se petrece, de fapt, în imaginația tânărului. Fabulația produce o „spermă eterică". Din sperma eterică se ivește un „vierme invizibil". Vijelia nocturnă îl poartă de la îndrăgostit către obiectul îndepărtat al iubirii lui interzise. De fapt, rezumă discuția Michael Srigley, poemul lui William Blake este alegoria unui viol. Rostirea e, firește, esopică (fiindcă epoca scriitorului a fost plină de tabuuri), dar violul e aievea. Poetul prezintă ravagiile unei prostituții fabulatorii.

Stanley Gardner (1998: 237) explică, la rându-i, prezența viermelui în versurile lui Blake. În vremea poetului există credința că bolile sunt purtate prin văzduh de entități morbide. Viermi invizibili transportă răul și infectează, pe neștiute, rozele, făpturile, oamenii. Neîndoielnic, Blake a studiat un astfel de tratat despre contagiunea inefabilă (Gardner citează un articol apărut în 1747 în *Gentleman's Magazine*) și a compus, în consecința acestei lecturi, *The Sick Rose*. Astfel, poemul nu reprezintă decât o ilustrație metaforică a unei teorii medicale în vogă. Voi propune, succint, două amendamente. Primul: credința în cauză e mult mai veche. Au împărtășit-o și savanții medievali: morbul ciumei

e purtat de „nouri devoratori", pe deasupra ținuturilor locuite. Din nouri pogoară germeni nocivi. De altminteri, ideea și-a găsit o concretizare iconografică în „săgețile sfântului Sebastian"[2]. Al doilea amendament: investigația medicală a lui Gardner e naivă și, mai rău, deterministă. De la ipotetica lectură a unui articol oarecare (publicat cu zece ani înainte de nașterea poetului) și până la poemul lui Blake distanța e comparabilă cu aceea de la binecuvântare la injurie.

În sfârșit, Brian Wilkie (1989: 116) modifică perspectiva. În *The Sick Rose*, vocea anunță o boală, dar ea însăși aparține unui „ego" liric, măcinat de morbul unei dorințe neîmplinite. Ca urmare, discursul eului (poemul întreg) e deceptiv: morbul este mai degrabă al vestitorului nefast decât al rozei.

Nu are rostul să înmulțesc exemplele „dincolo de ceea ce e necesar", cu expresia lui Ockham. Ingeniozitatea exegeților e pretutindeni superlativă. Aș face, înainte de orice, două observații mărunte. Prima: cu excepțiile amintite mai sus (Adams, Riffaterre), niciun critic literar nu observă că poemul lui William Blake este numai și numai un poem, adică o alcătuire de cuvinte, un univers separat, fără vreun raport cu o „realitate" (alta decât literatura). Toți nutresc impresia că ilustrează ceva din afara lui (o ideologie, un tabu religios, un interdict sexual, o maladie venerică, o obsesie etc.). A doua observație: în măsura în care încearcă să identifice boala, interpretările cad în eroarea determinării. Precizează prea mult. Transformă sugestia în adevăr iremediabil. Tind să elimine indeterminarea. Astfel, pentru un exeget, sintagma „dark, secret love" denotă – nici mai mult, dar nici mai puțin – o infecție *luetică*. „Crimson joy", o bucurie de specia orgasmului. Nu-i cam mult, totuși? Textul nu sprijină aceste subtilissime deducții. Se cuvine a păstra în tot locul măsura.

Admit că roza (Roza cu majusculă) este o entitate amenințată. De la un capăt la altul, *The Sick Rose* tocmai asta repetă: floarea declină. Admit că viermele e un agent destructiv. Mă îndoiesc însă că numitul „vierme invizibil" este purtătorul (sau produsul) unei „sperme eterice". A gândi astfel e un exces. Putem rezuma soluțiile semantice în chipul următor: roza semnifică, totodată, inocență, frumusețe, fragilitate sau viață; viermele trimite, în

2. În *Kamadeva*, Eminescu nu spune altceva: „Aripi are, iar în tolbă-i/ El păstrează, ca săgeți,/ Numai flori înveninate/ De la Gangele măreț.// Puse-o floare-atunci în arcu-i/ Mă lovi cu ea în piept...".

același timp, la experiență, posesiune carnală sau moarte. *Et caetera*. Se cade însă ca exegeții să păstreze indeterminarea. Se cade să nu decidă, ei, în locul poetului. Repet: ea, indeterminarea, este sursa oricărei desfătări. Cine dorește să dumirească absolut totul accede, precum porumbelul lui Kant, în „spațiul vid al intelectului pur". Acolo orice floare se ofilește.

În *Pseudodoxia epidemica* (VII: 1), Sir Thomas Browne s-a întrebat cu privire la identitatea fructului oprit, neprecizată în Biblie. A fost măr, a fost rodie, a fost lămâie, a mai rodit vreodată într-un pom mundan (Philon a negat posibilitatea rodirii: de la păcat încoace, fructul arhetipal nu a mai fost zărit de nimeni)? Nicio ipoteză nu l-a convins pe savantul enciclopedist, așa încât Sir Thomas Browne a conchis resemnat: „Since therefore after this fruit, curiosity fruitlessly enquireth, and confidence blindly determineth, we shall surcease our Inquisition". Acolo unde curiozitatea se manifestă în van, e bine să te oprești. Adevăr grăia.

Din păcate, exegeții nu au urmat îndemnul lui Browne și au căzut, astfel, în erezia determinării[3].

3. O excepție. Citez din Cesare Segre (1986: 367): „E vorba [în *Acte sans paroles* de Samuel Beckett, *n.m.*] de o entitate de esență relațională: e cel care se poate juca cu omul (cu Omul) precum cu o marionetă, acela care îi hotărăște nu numai destinul, dar și chinurile care trebuie să-i umple viața, dându-i acesteia o varietate echivalentă cu numărul lor. În alte piese ale lui Beckett, o anume anxietate religioasă și referințele biblice ne permit să numim această entitate Dumnezeu; aici ar însemna să o precizăm prea mult...". Eroarea determinării aceasta este: a preciza prea mult.

Roza numai

Cei mai mulți exegeți consideră că „simpla" ipoteză (chiar întemeiată pe o certitudine ascuțită) de genul „un trandafir este (întâi și în cele din urmă) un trandafir", „un castel este (întâi și în cele din urmă) un castel", „un vierme este (întâi și în cele din urmă) un vierme" nu constituie o interpretare propriu-zisă. Ipoteza tautologică („a sick rose is just a sick rose"), simpla consemnare a identității cu sine, s-ar situa în afara hermeneuticii, așa cum necunoscuta unei probleme rămâne în afara formulării soluției. Aidoma, în hermeneutică, necunoscuta, dacă avem de a face cu o necunoscută, cu mai multe sau cu niciuna, trandafirul inițial și literal, castelul inițial și literal, roza bolnavă și literală, să zicem, trebuie să dispară cu totul din enunțul interpretativ.

Neîndoios, pentru exegeții amintiți deasupra, interpretarea propriu-zisă înseamnă, de-o pildă, să citești „trandafir" și să înțelegi nevinovăție, să citești „castel" și să înțelegi Providență, să citești „vierme" și să înțelegi Iisus Christos. Exemplele nu sunt câtuși de puțin întâmplătoare și, firește, nu-mi aparțin.

Înainte de orice, dacă îi credem pe exegeții medievali – și nu avem niciun motiv să nu-i credem –, trandafirul este un simbol (astăzi, cuvântul e în declin!) al inocenței dorite în *Romanul trandafirului*, un succedaneu al divinității, o teofanie în *Paradisul*, o fragilitate amenințată la Blake, o absență în *Numele trandafirului*. În lectura poate prea irascibilă a lui Max Brod, castelul lui Kafka, împreună cu toți castelanii lui becisnici, figurează negreșit Grația, Harul. La rândul lui, viermele este, în opinia lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, un simbol foarte potrivit pentru ființa inefabilă a lui Iisus Christos, pe care nicio dogmă nu o formulează fără rest, chiar dacă alăturarea dintre vierme și Iisus poate să pară o blasfemie.

La o primă privire, aceste echivalări interpretative nu sunt mai riguros justificate decât prea banala consemnare a egalității cu sine („a sick rose is just a sick rose"), care – să mai spun? – se cuvine, la rândul ei, a fi justificată printr-un temei: în virtutea cărui

motiv „roza bolnavă" este numai o rază și este bolnavă? Niciunul dintre aceste enunțuri nu are, strict vorbind, o rațiune necesară și, mai cu seamă, suficientă. De altfel, s-a observat de mult, propozițiile interpretative nu pot avea decât o rațiune *insuficientă*. În hermeneutică, justificarea rămâne întotdeauna incompletă. E o fatalitate pe care trebuie să o primim așa cum e. Interpretarea nu trece niciodată de stadiul judecății problematice pentru a deveni certitudine asertorică. Din fericire, exegeții nu propun certitudini. Interpretarea se supune așadar principiului rațiunii *insuficiente*. Leibniz a stabilit de mult: *nihil est sine ratione*. Totul are o cauză și orice adevăr cere un temei. Dar cauza nu explică întru totul efectul (nu explică nimic până la urmă) și temeiul e numai o ipoteză care susține o altă ipoteză care susține...

Cu toate acestea (sau în pofida acestora), prea puțini îndrăznesc să afirme că, uneori, este mai subtil să citești „trandafir" și să înțelegi (pe o cale nu tocmai imediată) trandafir, că e mai ingenios să citești „castel" și să te gândești, înainte de orice, doar la un castel (și nu la Grație sau Providență), că poți să citești enunțul lui Rimbaud „foi hidoase din carnetul meu de damnat" și să înțelegi (în urma unei investigații ramificate, după ce ai observat vanitatea interpretărilor simbolice) că e vorba literalmente și în toate sensurile de niște foi hidoase dintr-un carnet de damnat, oferite diavolului. La urma urmelor, cum altfel decât hidoase pot fi aceste pagini din *Une saison en Enfer*? Sigur, un exeget creștin ar putea argumenta că notația lui Arthur Rimbaud face aluzie, de fapt, la o autoficțiune al cărei autor implicit este Iuda Iscariotul (damnatul prin excelență), dar eu prefer, deocamdată, să nu merg chiar atât de departe. Reținerea mea e, cu siguranță, un obicei de lectură vetust. Avari, fără multă imaginație, pedeștri erau, dacă ținem minte, și gramaticienii latini (Servius, Aelius Donatus, Macrobius etc.), care nu au văzut în a patra eglogă a lui Vergiliu un poem profetic, un anunț al venirii lui Iisus Christos.

Unul dintre cei puțini, un literalist postmodern, ar fi de acord, pesemne, cu aserțiunea mea, deși nu poți fi niciodată sigur că literalistul *à outrance* e întru totul serios, mai ales când citește „pădure" și declară fără a clipi că înțelege prin acest nume o pădure pur și simplu, *id est* o entitate colectivă, o făptură de rațiune: un grup de tei, sicomori, palmieri, eucalipți, chiparoși, măslini ș.a.m.d. Dar într-o lume de simulacre și părelnicii ca a noastră (nici în Evul Mediu nu era altfel), în care nimic din ceea

ce pare nu este întocmai ceea ce pare (în definitiv, într-o iluzie poate fi chiar mai puțin decât o iluzie, toți metafizicienii repetă acest postulat de la o vreme!), literalistul e, adesea, ironic. Fiindcă se simte, sărmanul, amenințat. Și totuși: dacă interpretezi literal notația lui Rimbaud și nu vezi în sintagma „pagini hidoase" altceva decât niște pagini hidoase, nu înseamnă negreșit că aperi virtutea echivocă a ascezei hermeneutice, care este – să mai zic? – pseudonimul nobiliar al indolenței. Promovezi, în schimb, principiul sacrosanct al simplității.

Bunăoară, Umberto Eco a declarat într-un rând că e mai rațional să citești cu bunăvoință fraza următoare: „era odată o colibă într-o pădure, în care trăia o copilă" și să o înțelegi în literalitatea ei, așa cum e, decât să presupui că ea se referă, în realitate, la un rege hirsut, adăpostit într-un castel ridicat pe vârful muntelui Kaf. Nimeni nu va citi astfel, prezice amabil semiologul (Eco, 1980: 154). Chiar nimeni? E doar un fel mai puțin pesimist de a te exprima. Dacă Umberto Eco are dreptate, atunci exegeții compun specia cel mai puțin rațională dintre muritori. Cu excepția filosofilor, se înțelege, pentru care lumea este aproape întotdeauna o reprezentare pur privată și o dezvăluire cețoasă a unei pretinse voințe de voință. Nu e nevoie, am impresia, să insist.

Mă voi întoarce la ipoteza inițială, „a sick rose is just a sick rose", și la întrebarea de acolo: de ce enunțul care nu consimte că trandafirul literal este, de fapt, un trandafir literal (și nimic altceva) și vede în el un simbol abscons e privit de ginta exegeților cu mai multă simpatie decât enunțul tautologic?

Voi sugera un răspuns prin relatarea unui apolog ilustru. Poetul Thomas Stearns Eliot a fost întrebat odată ce a intenționat să exprime prin versul din *Ash Wednesday* „Doamnă, trei leoparzi albi stăteau sub un ienupăr". Poetul a dumirit teribila enigmă într-un chip aparent tăios: prin versul „Doamnă, trei leoparzi albi stăteau sub un ienupăr" am intenționat să exprim exact asta: Doamnă, trei leoparzi albi stăteau sub un ienupăr. T.S. Eliot nu a făcut adaos, e drept, dar ar fi putut să conchidă: dacă aveam de gând să exprim altceva, aș fi făcut-o fără să ezit. Nu aș zice că răspunsul poetului e întru totul surprinzător. Literatorii și-au făcut un obicei din a fi sibilinici și avari exact când e cazul mai puțin. Într-o împrejurare ingrată (o lectură în public), somat de o admiratoare să-și explice poemul, Emil Brumaru a procedat identic: a recitat încă o dată, cu aceeași sumbră intonație, strofele

nemuritoare, mai durabile decât bronzul. Întâmplarea a intrat, firește, în folclorul indo-european, de unde am extras-o pentru a redacta acest eseu...

E cu putință, totuși, ca T.S. Eliot să fi subliniat următorul adevăr gingaș: înțelesul unui vers nu e neapărat dincolo de cuvinte. Semnificația și cuvintele sunt (aproape) unul și același lucru. Uneori, miezul și coaja coincid. Deși nu-i totuna cu aceste cuvinte, înțelesul versului constă chiar în *aceste* cuvinte (derivă din *aceste* cuvinte), fiindcă nu poate fi exprimat în alt chip (nu poate fi parafrazat). În lumea evocată de *Ash Wednesday* există pur și simplu trei leoparzi albi sub un ienupăr. Cel puțin asta declară fraza englezească. Dacă T.S. Eliot ar fi vrut ca exegetul să vadă sau să-și închipuie cu totul altceva, ar fi folosit neîndoios alți termeni, într-o ordine diferită. Și chiar dacă cei trei leoparzi imaculați ar fi, de fapt, niște simboluri (și ar desemna, prin numărul lor, Treimea una și nedespărțită), ei tot ar trebui, mai întâi, să fie niște leoparzi literali. Abia apoi ar face aluzie la Diabolica Treime, la Sfânta Treime sau la trinitatea hegeliană a ființei, neființei și devenirii. În alte cuvinte, de multe ori (dacă nu exclusiv!) poetul vrea să spună exact ceea ce spune. Și, adeseori, nimic nu este mai insolit, mai surprinzător decât evidența „imediată". E un miracol neașteptat să citești versul lui T.S. Eliot și să-ți dai seama de prezența blazată a leoparzilor albi sub ienupăr.

Ceea ce am scris până aici în legătură cu intenția lui T.S. Eliot și cu sensul versetului din *Ash Wednesday* e doar o supoziție cât se poate de modestă. Am putea face, la o adică, și alte supoziții la fel de modeste. De exemplu, aceea că poetul cere să fie crezut pe cuvânt: nu e un înșelător, nu ascunde nimic în poemele sale, nu este esopic. Nu e nici măcar un mincinos inconsecvent, care spune din nebăgare de seamă adevărul. În cazul lui Thomas Stearns Eliot, totul e la vedere. În consecință, versul lui trebuie considerat fără suspiciune.

Încă o supoziție cu privire la sensul apologului: după ce a scris ceea ce a scris, poetul însuși nu știe mai mult decât cititorii lui și nu e mai sagace decât exegeții cel mai puțin pătrunzători, chiar dacă el este, așa zicând, „originea" versului despre leoparzii așezați sub ienupăr. Totuși, prin intermediul poetului, s-ar exprima o instanță obscură, muzele heliconide, invocate de Hesiod și Dante Alighieri (numai în infern și purgatoriu, nu și în paradis!), Logosul lui Heraclit, Dumnezeu, Belzebuth, Cineva, Nimeni. Să nu uităm că modernul T.S. Eliot mai credea în inspirație. Spre pildă, în

egloga a patra, afirmă el, Vergiliu a numit pur și simplu un copil. Dar pentru că a fost stăpânit de stihia inspirației (care s-a manifestat anume prin el), copilul reprezintă o prefigurare a lui Iisus Christos. Vergiliu a ignorat acest adevăr. Dar exegetul său, Lucius Caecilins Firmianus Lactantius, nu.

În sfârșit, ultima explicație a apologului: T.S. Eliot a sesizat înaintea tuturor filologilor că versetul din *Ash Wednesday* nu are o semnificație formulabilă altfel decât prin cuvintele care apar manifest în enunțul despre doamnă și leoparzi. Poezia, ca și proza altminteri (a se vedea considerațiile lui David Lodge[1]), nu se poate parafraza, fiindcă orice parafrază este eretică. Prin urmare, ipoteza interpretativă cea mai rezonabilă cu putință nu va face decât să repete versul „Lady, three white leopards sat under a juniper tree". Dar, în deosebire de Thomas Stearns Eliot, interpretul e mereu obligat să arate de ce, să ofere o rațiune, să-și justifice opțiunea de lectură, chiar dacă (sau mai ales atunci când) alege să repete versul din *Ash Wednesday*.

Să revenim însă la propoziția tautologică de la începutul acestor însemnări.

Sigur, la o inspecție sumară a propoziției „a sick rose is just a sick rose", interpretul alegorist va descoperi aici o imensă banalitate, o lapalisadă, o platitudine. Nu-i cu putință! E mult prea puțin. Poemul lui William Blake e, cu siguranță, mai complicat, mai subtil[2]. Roza bolnavă nu poate fi doar o roză bolnavă. Viermele nevăzut nu e numai un vierme nevăzut, e, în realitate, simbolul Destructorului viclean. Universul însuși agonizează, nu doar roza...

Ca și cum simpla identitate a lui *A* cu *A* nu ar fi, ea însăși, o temerară ipoteză explicativă. Hermeneuți serioși (Heidegger, Gadamer) așa o gândesc: dacă iau *A* ca *A*, interpretez. Dar și identificarea lui *A* cu *B* (a castelului cu Grația divină) e, până la urmă, o temeritate, deși nu se compară cu prima.

A interpreta *A* ca *A* sau *A* ca *B* nu se rezumă, deci, la consemnarea egalităților, a presupunerilor nude. Și nu argumentezi mai puțin în cazul lui *A* este *A* (al tautologiei goale) decât în cazul lui *A* este *B* (al simbolului). Interpretarea e, în primul rând și prin natura ei, o construcție de ipoteze și o căutare de temeiuri. *A* este *A pentru că... A* este *A numai dacă...* Stabilirea temeiului

1. Lodge (1998: 28) declară: „Cred că există motive convingătoare pentru a afirma că romanele sunt neparafrazabile".
2. Am reprodus deja poemul în eseul anterior.

definește interpretarea. Enunțul ipotetic (conjectura hermeneutică) trebuie așezat(e) pe o premisă, chiar dacă premisa e tot o ipoteză. Contează, așadar, cum justifici identitatea dintre ceea ce scrii (*A*) și ceea ce presupui că semnifică (*A* într-un caz, *B* într-altul). E adevărat că explicația sumară propusă de T.S. Eliot în apologul citat e mult prea abruptă. Abia dacă este o ipoteză interpretativă, în sensul plin al cuvântului, deoarece poetul nu propune acolo un temei explicit: de ce leoparzii sunt numai albi și sunt trei? Nu aflăm. Eliot se mulțumește cu o interpretare pur „fonetică" (în terminologia lui Umberto Eco). Pentru a fi o interpretare propriu-zisă (care poate fi infirmată într-un conflict hermeneutic), ipoteza frustă cu privire la triada strălucitoare a leoparzilor literali se cuvine a fi sprijinită pe o rațiune – fie și (in)suficientă.

O observație importantă: nimeni nu cere să explici de ce, într-un dicționar, cuvântul „trandafir" înseamnă trandafir și nu finic sau crin (asta poate pricepe oricine), dar *trebuie* să explici (și să justifici) de ce iei, în cutare context, în poemul lui Blake, să zicem, trandafirul *ca* trandafir și nu *ca* inocență (sau simbol al unei maladii a ființei). Aici stă toată diferența dintre a înțelege și a interpreta.

Într-un eseu de acum zece ani, Nicolae Manolescu (2000: 2) a scris: „Spre deosebire de simbol, imaginea [poetică, *n.m.*] poate fi citită în sine, pentru frumusețea sau pentru insolitul ei"[3]. Manolescu și-a ilustrat aceste opinii printr-o imagine din poemul *Ulise* al lui Ilarie Voronca: „Iată fața de Hristos chinuit a cartofului". Și mai apoi: „Simbolul implică un *dincolo* de care imaginea se dispensează... Uneori e normal să ne mulțumim a sta sub șocul unor imagini fără a mai aștepta altceva". În acest caz, subliniază criticul, nu ar mai fi necesară hermeneutica. Ne bucurăm pur și simplu de imagine. Stăm sub emoția ei. În ceea ce mă privește, n-aș fi atât de sigur. Și bucuria e mediată hermeneutic. Am mai scris cândva (Gherghel, 2005) despre acest subiect. Deși utilă (fiindcă face trimitere la principiul simplității în interpretare), aș completa afirmația lui Nicolae Manolescu în chipul următor.

Orice echivalare, chiar echivalarea cu sine (*A* este *A*), se cuvine a fi elucidată prin invocarea unui temei (a unui *fiindcă*). Ea este o opțiune posibilă din mai multe opțiuni posibile. Dar pentru a alege enunțul *A* este *A* trebuie, mai întâi, să cântărești și să vezi

3. Și Lucian Raicu (1982: 17) afirmă că o lectură literală nu reprezintă o interpretare: „totul trebuie luat la *propriu*, fără pornire interpretativă. Bacovia vrea doar atât: să spună *ce se întâmplă*".

dacă nu cumva *A* este *B* (sau *C*, sau *D*, sau *E*). Interpretarea mai simplă nu se obține mereu pe o cale simplă.

De acord. Ilarie Voronca nu folosește un simbol în sensul medieval sau baroc al cuvântului (are dreptate Nicolae Manolescu în această privință), dar enumerarea din *Ulise* (piața de legume și elogiul cartofului) reprezintă, fără greș, o *sanctificare* a lucrurilor umile. Sfințenia coboară, ea, în obiectul cel mai smerit. Considerat cu blândețe, concretul e sacru, pare a sugera poetul. E rațional și economic să nu trecem dincolo de „fața de Hristos chinuit a cartofului" (cartoful nu e un simbol al lui Iisus), dar nu e suficient. În *Ulise*, privirea poetului nu urcă spre inteligibil, ca în gândirea simbolică. Dar inteligibilul însuși, sacrul, se apropie pe nesimțite de mundan. De aceea este numit Iisus.

În fond, sfântul Vasile (alegoristul temut de toți!) a avut gura aurită (*cf. Homilia in Hexaemeron* 9: 1): „Eu când aud [cuvântul] «iarbă», mă gândesc la iarbă; și le primesc pe toate așa cum au fost scrise: plantă, pește, fiară sălbatică, animal de turmă"...

Vedeți o mai bună ilustrare a vestitului principiu al caritățiі[4]? Există oare ceva mai misterios și mai profund decât imediatul?

4. Georg Friedrich Meier a discutat cu mult înainte de Donald Davidson despre principiul bunăvoinței interpretative, despre așa-numita „hermeneutische Billigkeit". Trimit doar la Makkreel (1996) și citez următoarea propoziție din studiul său: „Meier here establishes something like Quine's and Davidson's principle of charity" (p. 68). „Here" înseamnă *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst* (1757).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Roza cherubinului

Interesul pentru secvențele finite, pentru repetiții și identități tautologice m-a adus și la un prea cunoscut distih al lui Angelus Silesius. În numerotația din prima parte a volumului *Cherubinischer Wandersmann* (dar titlul culegerii e mult mai lung, după gustul baroc al epocii), rima lui Angelus Silesius poartă cifra 289 și e intitulată *Ohne warumb*. Să o recitim: „Roza este fără de ce: înflorește pentru că înflorește;/ Nu ia seama la sine, nu se întreabă dacă este văzută de cineva". Cum adică? De ce ar fi înflorirea unei roze o ilustrație a tautologiei? Ce a vrut să exprime poetul?

Înainte de a încerca o ipoteză de lectură, aș aminti că autorul distihului se înscrie în șirul misticilor germani, care îi cuprinde, firește, pe Meister Eckhart, pe Heinrich Suso, pe Johannes Tauler, pe Jakob Böhme. A fost influențat și de flamandul Ruysbroeck, pe care îl citează în mai multe rânduri. Angelus Silesius e, firește, un pseudonim. Adevăratul nume al poetului era Johannes Scheffler. S-a născut în Wroclaw (Breslau), în 1624, și tot acolo a murit, în iulie 1677, într-o mănăstire. A fost medicul privat al unui anume Silvius Nimrod (imprevizibilă alăturarea nominală: se vede că pe atunci – în deosebire de astăzi – oamenii aveau mai multă imaginație!), duce de Würtemberg-Oels, apoi al împăratului habsburg Ferdinand al III-lea. În 1652 s-a convertit la catolicism; până atunci fusese luteran. Se vede că efuziunile lui mistice erau incompatibile cu rigoarea teologilor reformați. A compus mai bine de 1.500 de distihuri, în care vorbește adesea, dacă nu cu exclusivitate, despre o divinitate succintă, descrisă la modul apofatic printr-un nume fără înțeles și denotat, Nimicul (divinitatea ar fi numai *ein lauter Nichts*), despre drumul anevoios până la ea, despre posibilitatea unei intuiții subite a esenței dumnezeiești și despre dorința întâlnirii și pierderii în această esență.

Revin la versurile lui Angelus Silesius. Așadar: „Roza este fără de ce: înflorește pentru că înflorește;/ Nu ia seama la sine, nu se întreabă dacă este văzută de cineva". Dincolo de personificarea rozei, mai e ceva?

Într-un eseu despre frumusețe (despre frumusețea estetică, în primul rând, și mai puțin despre aceea naturală, a florilor, a amurgului ori a safirelor), Jorge Luis Borges a negat rezolut gratuitatea presupusă a distihului despre gratuitate: versetul nu e întâmplător. Dacă nu greșesc, comentatorul nu a îndrăznit, totuși, să infirme însăși gratuitatea rozei[1]. Paradoxul formulat de Angelus Silesius, scrie Borges, este doar aparent, durează cât durează o rimă și nu are un corespondent în realitate. Roza lui Angelus va fi înflorind din nimic și pentru nimic, dar frumusețea distihului, ea, nu e o întâmplare, nu poate fi rodul hazardului. Este efectul unei viclene conspirații și nu al simplei inspirații. Prin urmare, frumusețea de ordin estetic se cade analizată cu alte instrumente. Analizată și nu doar consemnată cu naivitate. Roza reală și gratuită (dar, în fond, nicio roză reală nu e gratuită) și, mai ales, rima lui Angelus Silesius în care e vorba despre o roză gratuită au neapărat un *de ce*. Poemele nu apar de la sine, prin lucrarea binevoitoare și oarbă a Muzelor. Mai mult, până și simplitatea desăvârșită este efectul unei intenții, al regulilor artei poetice, al treziei și efortului. În consecință, gratuitatea distihului e o iluzie.

De acord, ivirea unui poem despre o roză nu e niciodată un eveniment inefabil, precum ființa unei roze într-un poem. Ea este urmarea unei deliberări, a unui calcul și, în cele din urmă, a lucidității. Sub acest aspect (dar *numai* sub acest aspect) are dreptate Jorge Luis Borges. Strict vorbind, poemul despre roză nu este o roză. Ar fi o greșeală să le confundăm. Apariția lui presupune într-adevăr o mulțime de *pentru că*: „una tenaz conspiración de porqués". Mai limpede încă, poemul presupune întreaga abilitate a poetului, definit de Borges în felul în care a făcut-o, în *Filosofia compoziției*, Edgar Allan Poe: ca *poeta calculans*. Dar asta e, în definitiv, o chestiune minoră.

Sigur, în deosebire de înflorirea unei roze iluzorii, poemul despre roză nu s-a ivit de la sine. A fost compus de autor după legile oricărei creații estetice. Și, negreșit, creația nu a fost câtuși de puțin spontanee, deși Angelus Silesius mărturisește într-un rând că a transcris cele 1.675 de distihuri din prima carte în patru zile de înfrigurată inspirație (sau posesiune divină). Să-l credem oare

1. Borges scrie: „*Die Ros ist ohn warumb*, la rosa es sin porqué, leemos en el libro primero del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius. Yo afirmo lo contrario, yo afirmo que es imprescindible una tenaz conspiración de porqués para que la rosa sea rosa".

pe cuvânt? Pentru a compune un singur distih reuşit e nevoie, se înţelege, de conspiraţia tenace a mai multor *pentru că*, de reunirea lor intenţionată, chiar dacă inspiraţia la care trimit poeţii, de obicei, pare a anula orice deliberare şi orice scop. Cu toate acestea, roza lui Angelus e gratuitatea definitivă în cu totul alt sens.

Voi fi mai puţin frugal de această dată, în pofida principiului simplităţii, asumat programatic în acest volum, şi voi spune astfel: roza lui Angelus Silesius e, poate, o trimitere, un exemplu, o „figură" (*horribile dictu!*), deşi definiţia figurii nu ne interesează acum în chip deosebit. Arată ceva, dar lasă a se înţelege altceva. Este, desigur, o roză care este o roză care este o roză care este o roză, precum în versul ştiut şi invocat de toţi... Dar nu e numai atât. În cuprinsul distihului şi numai acolo, roza există pentru că există şi înfloreşte pur şi simplu pentru că înfloreşte. Nu ia seama la sine, dar noi, cititorii, suntem îndemnaţi să luăm seama la această roză care nu ia seama la sine, tocmai pentru faptul că nu ia seama la sine. În acest sens, roza nu are, nu poate avea un *pentru că*, un *încotro*, tocmai pentru că nu este o roză propriu-zisă. Dar o sugestie tot e. Înflorirea *acestei* roze poematice se opreşte la faptul însuşi al înfloririi. Roza închipuită de poetul mistic e, în solitudinea ei, perfect tautologică. Înflorirea e închisă în sineşi. Orice *dincolo de* îi devine străin.

Dacă citim cu atenţie, Jorge Luis Borges nici nu discută despre roza din poem, ci despre poemul despre roză. El nu discută despre frumuseţea unei roze, ci despre o altă versiune a frumuseţii: aceea a rostirilor. În treacăt fie spus, nici poetul nu o face, astfel încât nu ştim precis dacă roza lui instantanee şi eternă e frumoasă ori nu. Nici nu contează prea mult. Roza lui Angelus Silesius are alte determinaţii. Borges caracterizează, de fapt, frumuseţea unei plăsmuiri deliberate, a unui poem scris de Borges, să zicem. Dar dacă ne-am întoarce la roza propriu-zisă, la roza de/din cuvinte, am putea lămuri oare înflorirea ei fără intenţie şi scop? Hotărât lucru, în rima lui Angelus Silesius nu e vorba de succesiuni cauzale şi de întreruperea lor, cum s-a interpretat de obicei (roza ar fi un absolut desprins de orice legături, de orice raporturi), ci de finalităţi absente (ori ignorate)[2].

2. Aşa procedează şi Martin Heidegger (1957: 211 *sq.*), în *Principiul temeiului* (sau al *raţiunii suficiente*), când face aluzie la poemul lui Angelus. Filosoful observă, mai întâi, că botanica ne-ar putea ajuta să elucidăm fără rest înflorirea oricărei roze. Orice floare se înscrie, bineînţeles, într-o succesiune

Altfel spus, în deosebire de un distih (și cu asta închei referirea la glosa lui Borges), roza nu are un început (o cauză eficientă, o rațiune), iar înflorirea ei nu are nici sfârșit (o transcendență). Roza nu e tranzitivă. Încă o dată: de ce?

Răspund astfel: fiindcă înflorirea ei suspendată e, poate, o imagine a inocenței pelerinului. Pentru acest temei, aș traduce interpretativ distihul lui Angelus Silesius în felul următor. În cazul rozei care înflorește subit, dar nu-și observă (ca din afară) creșterea și înflorirea, orice *pentru că* și *de ce* se vădesc irelevante. Înflorirea nu răspunde unei necesități anume și nimeni nu e răspunzător pentru apariția rozei. Prezența ei nu ridică nicio întrebare. Roza lui Angelus Silesius nu solicită nimic: înflorește pentru că înflorește. Ea este inexplicitul însuși, enigma enigmelor. Nu are un *de ce*, nu are un *pentru că*. Nu intră în nicio serie. Nu o deschide un *înainte*. Nu o continuă un *după*. Cu un termen scolastic, roza este un „possest": mai exact, într-o traducere aproximativă a termenului latin, *ceea ce, putând să fie, chiar este*. Mai mult de atât poetul nu menționează și nici nu simte nevoia să menționeze. Până aici am citit semantic și sub controlul textului. De aici încolo, totul devine o simplă conjectură.

Poetul nu spune nicăieri, dar nici nu interzice să gândim următorul episod: priviți doar o clipă înflorirea ingenuă a rozei. Remarcați inocența ei. Notați că ea, roza, nu se privește niciodată. Fiți, voi înșivă, asemenea rozei. E cu putință ca tocmai această roză și candoarea ei să dezvăluie o cale spre Dumnezeu? E cu putință.

Pentru a-mi justifica ipoteza de lectură, voi spune doar atât: distihurile lui Angelus Silesius sunt, în majoritate, niște prescripții pentru un „tu" foarte vag, care îl cuprinde, bineînțeles, și pe cititor. Poetul desemnează o țintă (Dumnezeu) și o modalitate de a o atinge (ingenuitatea, părăsirea de sine). Pentru a accede în divin, „trebuie să te faci copil", „trebuie să te înarmezi cu sabie și foc", „trebuie să nu mai ai nimic al tău" și așa mai departe.

---

de cauze și efecte. E o parte din natură. Dar floarea nu se interesează, nu e „conștientă" de secvențele cauzale în care se înscrie. Nu cere un răspuns, fiindcă nu ridică nicio întrebare. Doar omul are nevoie de rațiuni. Numai omul le caută. Și tocmai această căutare îl definește. E ciudat, totuși, că Heidegger nu face deosebire între cauze eficiente și cauze finale. Angelus Silesius spune, întâi, că roza nu are o cauză eficientă (un *warum*). În al doilea rând, el afirmă că înflorirea e gratuită. Cauza finală lipsește. Însușirile acestei roze sumare (dar și divinitatea lui Silesius este sumară!) sunt două: gratuitatea și inocența.

Am citat din celelalte rime. Chiar dacă distihul în cauză nu este o prescripție propriu-zisă (se rezumă la a fi o descripție), funcția lui prescriptivă e subînțeleasă.

Un cititor foarte avar s-ar opri aici. Un cititor mai puțin avar (cum am hotărât să fiu de această dată) ar conchide că nu e destul. Contextul distihului, celelalte rime, cartea însăși cer un adaos, o ipoteză suplimentară. Pentru a nu rămâne ferecat înțelegerii, distihul se cade a fi completat de exeget. Descrierea lui Angelus Silesius implică, probabil (și aici intervine ipoteza mea), o prescripție, întrucât *Cherubinischer Wandersmann* are un puternic accent exhortativ: fii asemenea unui om care a devenit asemenea acestei roze și vei vedea dintr-odată, asemenea, chipul lui Dumnezeu!

O ultimă curiozitate, totuși. Atâta vreme cât roza este sustrasă oricărei conexiuni cauzale, fiind o entitate (un *x*, o necunoscută) fără antecedent și secvent, ea este, logic vorbind, inexplicabilă, precum Grația divină, să spunem. Înțelegi și explici ceva doar dacă îi afli o rațiune, o cauză. Sau dacă îi consideri efectele, consecințele, așa cum Thoma d'Aquino îl „deduce" pe Dumnezeu din creația Lui, pe o cale indirectă, pe un drum regresiv. Altfel spus, pentru a lămuri ceva (un *x*) se cade, obligatoriu, să-l legi de o cauză, de o rațiune (un *y*). Dar, prin definiție, floarea lui Angelus Silesius nu are o rațiune (un *warum*). Ca atare, în izolarea ei, roza ar trebui să rămână pentru totdeauna ceva inexplicabil și opac. Un *x* inexpresiv și lipsit de semnificație, care nu poate fi descris decât tautologic. Este pentru că este.

Or, nu e deloc așa: poetul ne face sugestia (dar asta e numai o ipoteză, o supoziție) de a considera cu pacientă numita in-expresivitate, tocmai pentru a întrezări dincolo de abstracțiunea ei semnificația deplină a florii (și a distihului). După multe lecturi, inexplicabila roză face semn.

Până la urmă, pentru cine are ochi să vadă și minte să priceapă, gratuitatea rozei, perfectă (ontologic), nu e perfect gratuită (eschatologic)[3].

3. În Evanghelia după Matei (6: 28-29) găsim un verset afin: „Uită-te cu băgare de seamă cum cresc crinii de pe câmp: ei nici nu torc, nici nu țes...". Este, am impresia, cea mai potrivită analogie, o cheie de lectură a rimei lui Angelus Silesius.

BCU "M. EMINESCU" IAȘI

Post-scriptum

În germana lui Johannes Scheffler, „rima" (numele dat de poet distihurilor sale, dar și Dante Alighieri a compus *rime*) sună astfel: *Die Ros' ist ohn warumb/ sie blühet weil sie blühet/ Sie achtt nicht jhrer selbst/ fragt nicht ob man sie sihet.*

Ioana Pârvulescu a tradus distihul lui Angelus Silesius în chipul următor: „E roza fără' de ce, dă-n floare că dă-n floare,/ În seamă nu se ia, nu-ntreabă de-o vezi oare" (Angelus Silesius, *Călătorul heruvimic / Cherubinischer Wandersmann*, București: Humanitas, 1999, p. 107). E neîndoios o echivalare fericită. La pagina 156, Ioana Pârvulescu propune o variantă nouă: „E roza fără' de ce, dă-n floare că e floare,/ În seamă nu se ia, nu-ntreabă de-o vezi oare". În acest ultim caz, am impresia, soluția expresiei tautologice *sie blühet weil sie blühet* nu respectă acuratețea: sintagma „dă-n floare că e floare" introduce, pe cât îmi dau seama, o explicație, o sugestie, acolo unde Angelus Silesius interzice, de fapt, orice explicație și orice sugestie. Planta ar fi originea și pricina înfloririi (așa cum orantul e pricina rugăciunii), în timp ce, în versul poetului, faptul de a înflori (despre el este vorba) se sprijină doar pe sine însuși și rămâne definitiv inexplicabil, asemenea săgeții suspendate în văzduh din sofismul lui Zenon din Elea.

Săgeata sofistului se sprijină în zborul ei imobil doar pe ea însăși. La fel, roza fără de ce înflorește pentru că înflorește. Punct.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Numai Rosa

Inevitabil ajung și la *Rose is a rose is a rose is a rose*. Ilustrul vers face parte din poemul *Sacred Emily*, scris de Gertrude Stein în 1913. Poemul a fost publicat în volum abia în 1922. După această dată, versul lui Stein (aș nota și varianta ușor alterată „A rose is a rose is a rose is a rose") a devenit pentru poeți și critici o adevărată obsesie. Chiar și cei care nu au citit vastul poem *Sacred Emily* îl menționează admirativ. Oricum, l-a citat de nenumărate ori până și Gertrude Stein. Uneori l-a rescris.

Astfel, dacă termenul „rose" e grafiat cu majusculă, enunțul inițial devine aproape de nerecunoscut: „Rose is a Rose is a Rose is a Rose". Un nume propriu – de femeie, poate – este, desigur, altceva decât denumirea unei specii de flori. Și, dacă nu mă înșel, prin raport cu sintagma „Rose is a rose" (cu minusculă), „Rose is a Rose" (cu majusculă) pare un verset din alegoria lui Guillaume de Lorris, *Le roman de la Rose*. La fel, o semnificație inedită ar primi versul originar și dacă l-am modifica astfel, în pofida gramaticii englezești: *A rose is Rose is Rose is Rose*. Floarea ar căpăta nume propriu și ar sugera o divinitate vegetală.

Niciodată interpretarea unui autor nu poate fi mai relevantă decât interpretarea celui mai puțin inteligent dintre criticii săi. Niciodată nu vom ști cu precizie intenția unui autor (care a fost intenția lui Homer în *Odiseea*?; dar a lui Dante în *Commedia*?), chiar dacă un autor are o intenție (nu e obligatoriu!) și își exprimă intenția prin textul propriu-zis sau printr-o notă la textul propriu-zis (cum a făcut deseori T.S. Eliot), prin intermediul titlului și al altor complicații paratextuale, al prologului și epilogului (în cazul lui Borges).

În pofida acestei aserțiuni indubitabile (intenția autorului nu folosește exegetului prea mult), voi consemna, totuși, o precizare auctorială. Gertrude Stein a pretins, într-o conferință, că Rose (primul substantiv al versului) e un nume de persoană, nu de

floare. În acest caz (și numai în acest caz), fraza „Rose is a rose is a rose is a rose" nu ilustrează legea logică a identității, tautologia goală, cum este interpretată de cele mai multe ori. Miss Rose nu e o floare decât la modul figurat. La propriu, e Rose e Rose e Rose e Rose. Și este, probabil, frumoasă, cum și rozele sunt frumoase. În rest, versul „A rose is a rose is a rose is a rose" (care îi aparține tot lui Gertrude Stein) reprezintă întotdeauna o tautologie, chiar multiplă. Există în aserțiunea poetei patru roze și, în același timp, există una singură. Roza este ea însăși și nimic altceva decât ea însăși: roza.

În literatura de limbă engleză, versul lui Gertrude Stein a devenit, după 1922, un prilej de asiduă redescoperire, de parcă roza nu ar fi fost niciodată numită și elogiată de poeți până în 1913. Fecunditatea enunțului este impresionantă. Când a compus *Sacred Emily*, Gertrude Stein însăși se va fi gândit, poate, să re-scrie replica Julietei: „What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet" (*Romeo and Juliet*, II, 2: 43-44), și a redactat, astfel, o replică la replică din care a exclus, totuși, mireasma și a păstrat simpla identitate a rozei cu sine. Mulți scriitori au încercat să reformuleze (la modul serios sau parodic) versul lui Stein. Amintesc rapid numai câteva exemple. Robert Frost a tipărit, în 1929, poezia *The Rose Family*, pe care o reproduc mai jos[1]. William Faulkner a publicat în 1930 povestirea *A Rose for Emily*. Aluzia la poemul lui Stein e mai mult decât evidentă. Pentru a arăta că nu există sinonimie perfectă, Ernest Hemingway a propus ironic fraza „a stone is a stein is a rock is a boulder is a pebble" și, mai apoi, în 1940, propoziția cvasi-absurdă „a rose is a rose is an onion".

În sfârșit, am alcătuit, la rându-mi, o parodie glosolalică. Sună astfel: „Rose is the rose ist die Rose est la rose es la rosa è la rosa est rosa e roza". Cititorul va recunoaște, desigur, fără dificultate, prezența cuvintelor *rose*, *Rose*, *rosa*, *roza* din mai multe limbi: engleză, germană, franceză, spaniolă, italiană, latină, română. Firește, în română este posibil și jocul sinonimic dintre roză și trandafir. Comentând, într-un eseu, titlul romanului lui Umberto

1. Iată monorima lui Frost: „The rose is a rose,/ And was always a rose./ But the theory now goes/ That the apple's a rose,/ And the pear is, and so's/ The plum, I suppose./ The dear only knows/ What will next prove a rose./ You, of course, are a rose –/ But were always a rose".

Eco *Numele trandafirului*, poetul Şerban Foarţă (1990: 33) a creat, cândva, un hibrid „joycian": *trandafiroză*[2].

Din păcate, roza nu mai este de mult un simbol veritabil. Înseamnă orice şi nimic. În „Marginalii şi glosse la *Numele rozei*", acelaşi Umberto Eco (1983: 88) a subliniat cu melancolie declinul ei semantic. După „roza din Sharon", evocată în *Cântarea cântărilor*, care (am văzut în altă parte) nu putea fi o roză, după „rosa centifolia" din *Naturalis historia* a lui Plinius, după „rosa" din *Metamorfozele* lui Apuleius, după *Le roman de la Rose*, după „rosa fresca aulentissima" din poemul lui Cielo d'Alcamo, după „rosa candida" din *Paradisul* lui Dante, după „roza fără de ce" a lui Angelus Silesius, după exclamaţia „O Rose thou art sick" a lui William Blake, după „die volle zahllose Blume,/ der unerschöpfliche Gegenstand" a(le) lui Rilke, după rozele lui Macedonski, muribunde[3], după „roza albastră" a suprarealiştilor, în fine, după versul lui Stein „Rose is a rose is a rose is a rose", din roza magnifică de altădată nu s-a păstrat nicio semnificaţie. A rămas doar un nume nud.

Gertrude Stein era convinsă, probabil, că stihul ei este întru atât de original, încât are darul de a resuscita acest simbol defunct. Era convinsă că, pentru prima oară după mai bine de o sută de ani, în *Sacred Emily*, roza căpăta virida viaţă vie a florilor virgate. A mărturisit: „I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years". Gertrude Stein sublinia astfel forţa generativă a versului şi paradoxul unei tautologii fecunde. Saluta, de asemenea, înfiinţarea subită a rozei, nu identitatea cu sine. Sublinia irumperea ei purpurie într-un poem şi, de asemenea, într-o lume poetică, lipsită până atunci de roze aievea. Sublinia mai puţin sau deloc insistenţa subiectului logic pe parcursul aceleiaşi fraze.

---

2. Hibridul nu e neapărat „joycian". Francezii au inventat expresia „mot-valise" pentru a caracteriza alte îndrăzneli lexicale decât pe acelea ale lui James Joyce. Am notat aiurea hibridul lui François Rabelais: *antipericatametanaparbeugedamphicribrationes*. Dar puteam trimite, neîndoielnic, la mult graţiosul „possest", inventat de Nicolaus Cusanus în 1461 sau 1462. Pentru a compune cu adevărat un hibrid joycian, există, cred, trei condiţii principale: în primul rând, să fii Joyce; în al doilea rând, să fii Joyce; şi, în al treilea rând, să fii Joyce.
3. „E vremea rozelor ce mor,/ Mor...": să remarcăm prezentul etern al acestor morţi simultane: *Nunc stans*.

Enunțul lui Stein ar trebui să fie ori limpede, ori opac și e cât se poate de ambiguu, nici foarte limpede și nici cu totul opac. De obicei, tautologia e o rostire vidă, o rostire foarte săracă. Dacă întrebi „ce este o roză?" și primești răspunsul „o roză", nu afli nimic în plus despre roze. Un astfel de răspuns sumar este aproape imposibil de interpretat. Criticii literari nu au fost întru totul de acord. Au interpretat. De-o pildă, câțiva au făcut constatarea că, de-a lungul enunțului repetitiv, cuvântul „rose" își păstrează funcția referențială, deși scriitoarea ar fi dorit, poate, să golească substantivul de orice trimitere la o roză concretă. Toți au remarcat însă ciudata însușire a versului: ar trebui să fie vacuu, și nu e. Ar trebui să nu spună nimic, și spune. Dacă Stein a avut tocmai acest scop, rezultatul o contrazice. Unii au văzut în creația ei o tentativă de a ilustra poezia (și gândirea) concretă. Alții au trimis la Archibald MacLeish și la idealul imagist al liricii moderne. Impresia mea e că nu avem de a face cu o poezie concretă sau cu un vers imagist. Dintr-un motiv simplu: ori de câte ori l-am pronunța și intona, cuvântul „rose" rămâne un semn în sensul cel mai strict al cuvântului. Nimic de zis: unele semne pot fi lucruri și unele lucruri pot fi semne. Dar termenul „rose" (între ghilimele) nu se preface într-o roză reală, așa cum talerii imaginați de intelectul lui Immanuel Kant nu pot fi puși în buzunarul lui Kant, spre eterna dezolare a filosofului.

Într-un articol sărbătoresc (l-a scris, după propria-i mărturisire, între Crăciun și Bobotează), intitulat, după o marcă de whiskey, „Stein's Four Roses", Robert F. Fleissner (1977: 325-328) a numărat florile și semnificațiile versului pe care-l cercetăm aici. Rezultatul nu a fost surprinzător. A găsit patru roze și tot atâtea înțelesuri[4]. În opinia lui Fleissner, primul înțeles identificat este unul „impresionist" (eu l-aș fi numit „sensibil"). Expresia „Rose is a rose is a rose is a rose" este, înainte de orice, o formațiune sonoră. Repetiția duce la un rezultat eufonic. Versul e melodios. *Sacred Emily* începe și sfârșește prin a impresiona simțurile. Produce un efect „fonologic" (e termenul autorului). Cu toate acestea, cred că Robert Fleissner greșește. Oricât de suavă, sonoritatea nu ține loc de semnificație. Efectul fonologic nu este neapărat (și) un efect de sens.

4. În realitate, Gertrude Stein ia o roză de patru ori sau patru roze o singură dată sau patru roze de patru ori sau patru roze de nenumărate ori. Rezultatul e mereu indecis.

Oricum, „rose" nu reprezintă un simplu zgomot indiferent (nu trebuie să fii exeget pentru a constata acest adevăr), este un cuvânt englezesc şi, până la urmă, am remarcat deja asta în parodia glosolalică prezentată mai sus, un cuvânt universal. Semnifică o specie florală anume (trandafirul) în aproape toate limbile occidentale. În deosebire de „phoenix", să zicem (o pasăre pe care Lactanţiu a descris-o în elegia *De aue Phoenice*, deşi nu privise niciun individ real), termenul „rose" are şi referinţă, şi înţeles.

În al doilea rând, spune Fleissner, versul „Rose is a rose is a rose is a rose" are un înţeles „tehnic". Parafrazez curioasa lui ipoteză interpretativă: fiindcă forma nu poate fi cu totul separată de înţeles (ceea ce mi se pare evident), chiar dacă Stein a încercat, negreşit, să anuleze printr-o scriere „automată" orice înţeles (ceea ce nu e deloc evident), versul în cauză are un înţeles tehnic, fiindcă „forma nu poate fi cu totul separată de înţeles". Să formulăm altfel: înţelesul versului ar fi tocmai faptul că versul are un înţeles. Argumentul lui Fleissner nu e numai foarte subtil. El este, dacă observ corect, cât se poate de circular.

În al treilea rând, continuă exegetul nostru, roza trebuie luată într-un înţeles „material" (ca roză care creşte nu doar în Sharon, dar aproape în orice grădină englezească). Gertrude Stein nu a ales-o întâmplător. Ea (această fiinţă concretă) constituie însuşi subiectul versului „Rose is a rose is a rose is a rose". Forma însăşi a florii, cu straturi şi straturi de petale, crede Fleissner, a impus repetarea cuvântului „rose". Rânduiala circulară a petalelor constituie frumuseţea ei. Herboriştii susţin că este o floare polipetală, iar T.S. Eliot a slăvit cândva „a multifoliate rose". În acest chip, dacă Rose numeşte, de fapt, o domniţă (şi nu un exemplar din specia „rosa canina"), versul lui Stein propune o analogie între frumuseţea acestei domniţe şi frumuseţea ordonată a rozei. Roza e bogată în straturi de petale. Fata e bogată în „straturi" de frumuseţe.

În sfârşit, declară decisiv hermeneutul, roza lui Stein nu e una oarecare. Ştiam deja. Ea este îndeosebi o roză *biblică* şi o roză *mistică*. Mai mult: în momentul în care a repetat termenul „rose" (de patru ori, să nu uităm!), Gertrude Stein a avut în minte *tocmai* înţelesul mistic. Nu cred. Mai întâi, pentru că nu putem şti niciodată „ce a avut în minte" autorul unui poem. Şi, al doilea, pentru tonul apodictic al afirmaţiei. O interpretare se caracterizează prin faptul că e o ipoteză care nu poate deveni

nicicând, cu niciun preț, certitudine. Voi reveni la această aserțiune. Să mergem mai departe.

Înaintea lui Stein, continuă Robert Fleissner, nenumărați poeți au perceput roza ca simbol al divinității. Criticul numește pe Dante, pe Robert Burns (deși „My Love is Like a Red, Red Rose" dezminte o atare supoziție), pe T.S. Eliot (*The Four Quartets*). Dar nu i se pare suficient. Versul „Rose is a rose is a rose is a rose" trebuie comparat nici mai mult, dar nici mai puțin cu enunțul cel mai faimos din Biblie: „Eu sunt cel ce sunt" (*Exodul*, 3: 14). Sau: eu sunt eu sunt. Aș aminti, rapid, că în limba ebraică „definiția" este: *Ehyeh asher ehyeh*. Și, pe deasupra, aș nota faptul că Yahweh nu spune de *patru* ori ceea ce spune numai de *două* ori: că este cel ce este. În deosebire de Yahweh, Stein este mult mai locvace. În al doilea rând, Stein putea re-scrie oricare altă repetiție prestigioasă. Și, în cuprinsul Scripturii, sunt, har Domnului!, nenumărate.

Fleissner găsește că influența acestei definiții scripturare (în versul lui Gertrude Stein) ar fi evidentă și incontestabilă ca orice evidență. Nu poate fi îndoială (deși eu unul mă îndoiesc) asupra faptului că „Rose is a rose..." ar fi o reformulare a acestei declarații metafizice: „Ego sum qui sum". Dintre semnificațiile identificate de critic în versul lui Stein, a patra e mai presus de toate. Reprezintă semnificația fundamentală. Dacă primele trei înțelesuri, conchide Fleissner, rămân secundare, doar ultimul este realmente esențial[5]. Roza e simbol. Încă o dată: nu cred.

Nu voi interpreta, deocamdată, poemul *Sacred Emily* și nici versul „Rose is a rose is a rose is a rose". Dar dacă aș face-o (urmând întocmai prescripția simplității), ar trebui să accept din capul locului că enunțul nu are decât două soluții deopotrivă de banale. Expresia lui Gertrude Stein este fie o metaforă, fie o tautologie. Dacă este o metaforă (Rose is a rose), trimite la Miss Rose și la frumusețea ei vegetală. Dacă este o tautologie (A rose is a rose), arată că în cuprinsul frazei e vorba de una și aceeași roză, care nu se schimbă, nu devine, nu cunoaște prefacerea, nu crește, nu scade, nu-și scutură petalele, nu este bolnavă, nu moare. Mai mult: echivalența postulată de Stein atestă faptul oarecum surprinzător că o roză este chiar o roză și nu un hipogrif, un egumen, o ecuație matematică sau o varietate de corindon stacojiu.

5. Din imensa literatură prilejuită de *Sacred Emily*, alături de articolul lui Fleissner menționez în finalul cărții numai câteva titluri.

Dar de ce cuvântul „rose" apare de patru ori și nu de două, de unsprezece sau de 1.111 ori? La această întrebare mă abțin să dau un răspuns.

Situată într-o solitudine tautologică, precum cel ce spune *Ehyeh asher ehyeh*, roza tautologică se află, de fapt, în afara curgerii timpului, în afara curgerii timpului, în afara curgerii timpului, în afara curgerii timpului...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mic repertoriu de scrieri laconice

Unii critici (Kefala, 2004) au remarcat economia de mijloace narative din povestirile lui Borges și respectul cvasi-religios al prozatorului față de principiul simplității. Nici nu era foarte dificil, de altfel. Nimic prea mult!

Dar Borges nu a fost nici cel mai avar dintre scriitori, nici cel mai respectuos cu principiile. Voi încerca să ilustrez în eseul de mai jos această aserțiune. Am întâlnit în lecturile mele dezordonate și mi-am notat într-o fișă sumară (fără comentarii inutile) o seamă de opere minimale, mai presus de arta lui Jorge Luis Borges, mai presus de principiile sale. Unele scrieri se reduc la un singur cuvânt, altele la o silabă sau chiar la mai puțin de atât, la un fascicul de pagini imaculate. Transcriu în cele ce urmează acest „buchet" de scrieri (foarte) sumare, rezultat al ascezei celei mai ascuțite și al unei estetici a minimului. Nu voi oferi, se înțelege de la sine, interpretări savante și întortocheate. În acest caz, poate că nici nu e nevoie de interpretări. Nu interpretezi vidul. Observațiile mele se vor mărgini întotdeauna și fără greș la strictul necesar.

Prin urmare:

a) Aș consemna, mai întâi, *Eseul despre tăcere* al lui Fra Elbertus. Diafanul tom a fost redactat, negreșit, într-un moment de mare inspirație, după un model clasic: *An Essay Concerning Human Understanding* al lui John Locke. Să reținem că e vorba de o încercare de a aproxima esența tăcerii (a neființei verbale), de o simplă sugestie, nu de un sistem metafizic complet. Aș menționa, în treacăt, amănuntul (aproape ridicul, de altfel) că toate paginile lucrării sunt albe. Prin însăși intenția autorului (și măcar de data asta voi ține seama de ea), așa au fost încă de la început. În fața tuturor acestor file neîntinate de o mână nedemnă poți visa, cred, nepedepsit. Dar cine va redacta, în aceeași inimitabilă manieră, un breviar al muțeniei? Cine va ridica în slăvi virtuțile reținerii?

b) Albul paginii poate sugera nu doar tăcerea (spațiilor infinite sau a sfinților din deșert), nu numai încremenirea școlarului întru Melancolie (care nu și-a învățat lecția), nu doar albul balenei care îl obsedează pe căpitanul Ahab, ci și nimicul însuși. Nimicul pur! Jiří Valoch a compus astfel o reputată *Carte despre nimic*. Autorul a semnalat importanța temei abordate prin faptul că toate cele cincizeci și cinci de pagini ale cărții (o adevărată Carte a cărților, în fond) sunt goale.

c) Altcineva, un specialist în știința meontologiei, a fost și mai concis și a produs o *Istorie abreviată a Nimicului* (oare cum e mai bine să grifonăm substantivul nimic: cu minusculă sau cu majusculă?). Istoria are numai 8 (opt) pagini albe. O remarcă: nici măcar nimicul nu e de un singur fel, omogen și otova. În *Critica rațiunii pure*, Immanuel Kant a găsit că există patru (și numai patru) specii de nimic, așa cum patru sunt și speciile de judecăți, patru speciile de categorii. Le-a denumit cu sintagme latinești. Speciile nimicului ar fi, deci: *ens rationis*, *nihil privativum*, *ens imaginarium* și *nihil negativum*. Ca atare, alături de lucrarea mai sus citată, putem întrezări cel puțin patru versiuni speculative ale nimicului și patru istorii diferite (în forma cea mai abreviată, desigur).

d) O scriere memorabilă, a unui autor italian, al cărui nume îmi scapă, din păcate, se intitulează *Memoriile unui amnezic*. Volumul nu oferă, în afara titlului oximoronic, niciun rând. Impresia finală este că uitarea a copleșit nu doar mintea amneziculuí, ci umanitatea în întregul ei, intelectul încăpător al istoricilor. Nu am de unde ști dacă autorul însuși a fost un amnezic. Înclin să cred că nu. A fost cu siguranță un hâtru și un ironic, asemenea unui Christian Morgenstern, vom vedea[1].

e) Am încheiat partea așa-zis filosofică, psihologică și cosmologică a listei mele. Să abordăm acum literatura laconică de fantezie. Despre titlurile consemnate de Pantagruel în biblioteca abației de la Saint-Victor (și sunt nu mai puțin de 139 de specimene) voi mai vorbi. Aș nota deocamdată că aceste cărți imaginare consistă numai din titlurile născocite (în franceză și într-o latină de mare dexteritate) de către meșterul François Rabelais. Când a reeditat cartea despre educația, călătoriile și cogitațiile lui Pantagruel, autorul a scornit mereu titluri noi, inedite, din

1. Mi-am amintit. Vă spune ceva numele Enzo Apicella? El este autorul memoriilor...

pura plăcere de a fantaza și de a-i înghionti pe scolastici. Voi reproduce aici trei. Înainte de orice, se cuvine, cred, menționat titlul care cuprinde unul dintre cele mai lungi cuvinte din istoria vocabularelor. Mă refer, desigur, la *Antipericatametanaparbeugedamphicribrationes merdicantium*. Aș adăuga, fără să ezit, *Apologie d'icelluy, contre ceulx qui disent que la Mule du Pape ne mange qu'à ses heures* și, firește, *Questio subtillissima, utrum Chimera, in vacuo bombinans, possit comedere secundas intentiones, et fuit debatuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi*. Despre întrebarea subtilissimă cu privire la faimoasa „chimaira" a logicienilor din veacul de mijloc vom mai discuta.

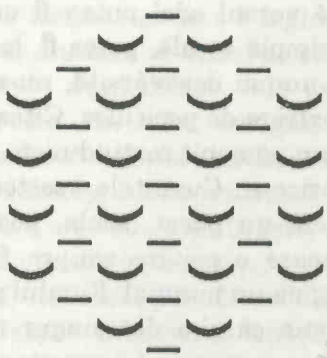
f) Tot o ficțiune într-o ficțiune (căci ficțiuni în ficțiuni sunt și titlurile propuse de François Rabelais) ar fi austerul poem amoros, în versuri nu mai lungi de o silabă, atribuit muschetarului Aramis și citit într-o fulgerare de eruditul D'Artagnan. În *Cei trei muschetari* (I: 28), Alexandre Dumas precizează că primul cânt al poemului avea numai 400 de versuri și declamarea lui dura aproximativ un minut. Mai mult nu știm despre capodopera lui Aramis. Deducem, totuși, din sumara ei descriere cel puțin două axiome: mai întâi, aceea că îndrăgostiții din vremea cardinalului Richelieu deveniseră mai expeditivi decât îndrăgostiții din vechime, care aveau de recitat domnițelor lungi poeme în vers sapphic (dintr-o suflare), și, în al doilea rând, că îndrăgostitele din timpul lui Richelieu erau mai miloase, mai binevoitoare, mai dulci decât matroanele din Atena lui Pericle, din Roma lui Petronius, să zicem.

g) La fel, nu știm mare lucru despre a treia versiune a odei poetului irlandez (tot o ficțiune în desfășurarea unei ficțiuni) evocat de Jorge Luis Borges în povestirea *Oglinda și masca*. Nu știm decât ceea ce afirmă parcimonios naratorul: că poetul a fost chemat de rege, după grozava bătălie de la Clontarf (încheiată printr-o strălucită victorie), și a primit porunca de a slăvi evenimentul (și pe rege) într-o odă. Prima variantă a poemului prezenta cusurul de a fi doar desăvârșită. A doua avea și virtutea originalității, fiindcă explora toate posibilitățile sintaxei și toate resursele vocabularului: „prepozițiile erau străine normelor comune", acordul dintre subiect și predicat nu mai avea nicio importanță. Dar a treia, a treia variantă a odei, nu mai lungă de un singur vers (Borges spune doar atât, dar ne

putem imagina că versul odei putea fi un cuvânt, putea fi o silabă, putea fi o simplă vocală, putea fi, la urma urmelor, şi un *e* mut), a fost nu numai desăvârşită, nu numai originală, dar surprindea ceva extrem de periculos. Citez declaraţia poetului: „În zorii zilei, m-am pomenit rostind nişte cuvinte pe care întâi nu le-am putut pricepe. Cuvintele acestea sunt în poem. Am simţit că făptuisem un păcat, acela, poate, pe care Spiritul nu-l iartă". Aruncase o privire asupra frumuseţii. Regele îl răsplăteşte pe poet cu un pumnal. Finalul povestirii e ambiguu: „Despre poet se ştie că şi-a dat singur moartea îndată ce a părăsit palatul; despre rege, că-i cerşetor şi rătăceşte pe drumurile Irlandei, care i-a fost cândva regat, şi că n-a mai rostit poemul niciodată". Am bănuiala că amândoi se apropiaseră prea mult de ceea ce nu-i este permis nimănui.

h) De bună seamă, foarte scurte sunt şi unele scrieri reale sau numai părţi şi capitole din unele scrieri reale. Întemeietorul genului laconic, maestrul taciturn al digresiunilor progresive şi al progresului digresiv, pare să fi fost Laurence Sterne în *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy, Gentleman*. Aş pomeni cele două pagini negre din cartea întâi, capitolul 12, dedicate defunctului Yorick şi menite a sugera nesfârşitul celor trei cuvinte: „Alas, poor Yorick!" (şi eterna stupoare în faţa morţii celuilalt), aş pomeni cele două pagini marmoreene din cartea a treia, capitolul 36 („herb pestriţ al opului meu"), care ne amintesc de nemuritorul Pasquin, doctorul marmorean al lui François Rabelais, aş pomeni paginile albe din capitolul 38 al cărţii a şasea („De trei ori fericită carte! Vei cuprinde o filă măcar între scoarţele tale, pe care Pizma nu va s-o ponegrească şi pe care Neştiinţa n-o va putea răstălmăci"), darul cel mai de preţ al autorului către cititorii lui, şi, în sfârşit, capitolele 18 şi 19 din cartea a noua a romanului, în întregime albe. Unii au vorbit de înclinaţia ludică a lui Sterne. Au dreptate. E vorba şi de un joc. Alţii au găsit că albul acestor pagini reprezintă modalitatea în care nefiinţa îşi vădeşte prezenţa ei ubicuă şi necruţătoare (chiar într-o carte). Şi doar câţiva exegeţi au remarcat încercarea lui Laurence Sterne (o încercare altminteri dramatică!) de a realiza o operă minimală. Să trecem la altceva.

i) Toată lumea a citit (sau a ascultat) măcar o dată poezia lui Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesang*. Am mai vorbit despre ea. O reproduc, încă o dată, întocmai:



Titlul poeziei este unul performativ. Nu oferă doar o descriere sumară a operei (și o informație despre cutare pește noctambul, care și-a făcut obiceiul de a fredona), ci, într-un fel, titlul *Fisches Nachtgesang* și semnele infratitulare o fac să existe îndeaievea, o aduc pe lume, o înființează. Un titlu performativ și autosuficient ar trebui să fie și acela pus de Kazimir Malevich, cândva, unuia dintre tablourile sale, *Pătrat alb pe fond alb, White on White*. Dar așa cum Morgenstern a pus semnele cunoscute sub titlul *Fisches Nachtgesang* (realizând, prin unul și același gest, și o poezie „vizuală"), la fel artistul polonez suprematist a subliniat cu albastru și cenușiu ceea ce trebuia să rămână pentru totdeauna complet alb și complet fără formă: pătratul alb pe fond alb. El însuși.

j) Voi rămâne pe tărâmul liricii. Vasilisk Gnedov a compus, în 1913 o poezie numită pe drept cuvânt *Poema kontsa*. Titlul e greu de echivalat corect în românește. Am putea traduce sintagma la fel de bine prin *Poem (de) final* sau prin *Poemul sfârșitului*. *Poema kontsa* încheie un ciclu de cincisprezece poezii (de un singur rând) consacrat *Morții artei* (sau desființării, sau epuizării ei) printr-o opțiune laconică. Titlul lui Vasilisk Gnedov introduce și e urmat, bineînțeles, (de) o pagină albă... *Poemul sfârșitului* a fost comparat de către știutori cu *Pătratul negru* sau cu *Pătratul alb pe fond alb* ale aceluiași Kazimir Severinovici Malevich (Kazimierz Malewicz). Dar nu sunt deloc sigur că Gnedov a fost un poet „suprematist".

k) Aș consemna în lista operelor minimale, chiar dacă nu e o operă propriu-zisă, ci numai o lacună stilistică în țesătura unei opere, acel spațiu gol lăsat de Flaubert, în *Educația sentimentală*, după propoziția „și Frédéric, uluit, îl recunoscu pe Sénécal".

Urmează o lungă pauză, un interval pe care ni-l putem închipui nesfârșit (sau aproape). Și abia după această bruscă oprire a discursului narativ, vom sesiza trecerea, prin intermediul lacunei, de la un ritm temporal accelerat la un ritm foarte lent. Urmează pasajul cel mai citat din scrierile lui Flaubert:

[Domnul Frédéric Moreau] călători.
Cunoscu melancolia vapoarelor, trezirea înghețată sub cort, ameţeala peisajelor și a ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte.

Se întoarse.
Frecventă lumea bună. Avu și alte iubiri.

În opinia lui Marcel Proust (din eseul *În legătură cu „stilul" lui Flaubert*), acest „enorm spațiu alb" e uimitor și reprezintă culminația narațiunii. Citez: „À mon avis la chose la plus belle de *L'éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc". Nu pot decât încuviința judecata lui Proust.

l) La rândul lor, scriitorii români nu au disprețuit arta sobrietății și economiei. L-aș menționa, mai întâi, pe Alexandru Odobescu. Capitolul 12, „cel mai plăcut pentru cititor", din *Pseudo-kynegetikos* (așa se transliterează aproape corect titlul cărții, care e în litere grecești și a produs în recenziile criticilor români o sumedenie de fantezii) e negreșit o izbândă a literaturii laconice. Capitolul final cuprinde o pagină întreagă acoperită de puncte de suspensie. Ea sugerează astfel imposibilitatea autorului de a-și încheia tractatul. Sau intenția lui de a proceda astfel, intenția de a-l frustra pe cititor și de a-l ironiza pe exeget. Sau – de ce nu? – reaua lui voință. Și nu numai atât. Punctele de suspensie pot sugera nu doar faptul că avem de a face cu o carte ne-finită (neîncheiată), dar și faptul că ne confruntăm cu paradoxul unei cărți infinite. Are început, dar nu are, prin voința lui Odobescu, sfârșit.

m) Mai aproape de noi, Mihai Ursachi a compus (e de presupus că în versuri, dar nu se știe cu exactitate) o epistolă de acreditare a unui așa-zis Ambasador al Melancoliei. Bănuim că acest Ambasador e poetul însuși, zisul Menestrel. În ordinea din volumul *Inel cu enigmă*, publicat în 1970, scrisoarea e a doua și consistă dintr-o pagină albă, sub care găsim această notă explicativă, între paranteze: „Fiind scrisă în limba melancolică, cu caractere insesizabile, scrisoarea se adresează numai celor

care pricep de la sine această limbă". La Mihai Ursachi, jocul tipografic vine, probabil, din unele exerciții romantice, unde e vorba de cărți consemnate cu cerneală simpatică, dar, mai sigur, din căutările sus-citatului Christian Morgenstern, pe care liricul ieșean l-a studiat îndeaproape la Germanistică, dedicându-i, în final, lucrarea de licență.

n) Se cade ca acest florilegiu să cuprindă și o carte *apofatică*, fără titlu și capitole, fără cuvinte și semne de punctuație, fără sumar și *index rerum*, fără coperte și fără pagini de niciun fel, albe, negre, marmoreene. În acest chip, cartea apofatică poate sprijini cuțitul fără lamă și căruia îi lipsește mânerul, închipuit odinioară de Georg Christoph Lichtenberg.

o) Nu aș putea încheia florilegiul minimal într-un mod mai potrivit și mai subtil decât printr-o autocitare. Într-un eseu mai vechi (Gherghel, 1979: 195-197), comentam procedeul reticenței retorice și recomandam filosofilor și teologilor, deopotrivă, reținerea maximă, chiar umilința. Introducerea unei pagini albe în cadrul unui tratat metafizic, în mijlocul unui silogism, chiar înainte de cutremurătoarea lui concluzie, ar sugera punctul cel mai îndepărtat și mai profund la care poate ajunge gândirea omenească[2].

Ar fi de observat, în finalul acestei enumerări, că scrierile de tip laconic nu pot exista de sine stătător. Și nici nu pot semnifica altfel. Depind întruna de un sprijinitor: un titlu[3], o notă, o remarcă. Toate operele din această specie au o existență parazitară. De obicei, extind un titlu performativ, precum în *Fisches Nachtgesang*, sau fac parte dintr-un context care le justifică ivirea și ființa, precum capitolele din *Tristram Shandy*. Finalitatea acestor opere e, de obicei, eroi-comică. N-am identificat pagini albe în tragedii. Scrierile laconice au rolul de a-l amuza ori satiriza pe cititorul

2. Am lăsat pentru o simplă notă ceea ce englezii au numit „flash fiction" (care se revendică de la fabulele lui Aesop, dar l-am putea invoca și pe rusul Daniil Harms) și tot aici voi menționa povestirea lui Augusto Monterroso (elogiată unanim pentru scurtimea ei). Acțiunea se petrece pe parcursul unei singure fraze, de șapte cuvinte: „Cuando despertò, el dinosaurio todavía estaba allí". Pentru o interpretare profundă a povestirii lui Moterroso, trimit la Eco (2008: 64-66).

3. Firește că titlul cel mai potrivit pentru o scriere laconică e *Tabula rasa*. Din câte știu, a fost pus deja pe coperta unui tom de aproape 800 de pagini (albe).

pedant sau naiv, care așteaptă fără greș o rostire completă, cu „abstract", introducere, cuprins și concluzii. Oricât de melancolică ar fi cerneala din a doua scrisoare a lui Ursachi, nu izbucnim, vai, în plâns.

Și aș mai spune ceva: nu este deloc adevărat că o pagină albă prețuiește cât oricare altă pagină albă. Paginile marmoreene, albe sau negre, ale lui Laurence Sterne sunt mai albe și mai strălucitoare decât paginile filosofului obscur care a semnat *Eseul despre tăcere* cu numele monahal Fra Elbertus. Până la urmă, albul lui Sterne e mai briliant și mai grăitor decât albul lui Elbert Green Hubbard. Altfel spus, o pagină imaculată valorează exact cât autorul ei. Nici mai mult, dar nici mai puțin. Cine nu și-ar dori o pagină albă, o pauză indecidabilă în *Metafizica*?

Dacă nu ar avea autori cu o identitate precisă (Sterne, Odobescu, Gnedov, Harms, Borges etc.), am putea crede (și nu am fi departe de adevăr) că aceste opere au drept compozitori făpturile-pseudonim închipuite cândva (pentru scrierile proprii) de către filosoful Søren Aabye Kierkegaard.

Numesc două: Johannes de Silentio și Frater Taciturnus...

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nada, nulla, nothing, nihil

Nu știu dacă reîntoarcerea (*id est* repetiția) ca fapt cosmologic e cu putință. Mă îndoiesc. Nu știu dacă vârsta lui Saturn va reveni în acest veac de fier. Înclin să cred că nu. Vergiliu era mai optimist. Ignor dacă (și când) acest mirabil eveniment se va repeta. La rândul lui, Heraclit avea dreptate. Nu ne putem scălda de două ori în același râu. Apa e mereu alta. Omul e mereu altul.

Aș dezvolta enunțul filosofului din Ephes, pe aceeași linie: nu putem pronunța litera A de două ori. Întotdeauna e diferită. Iubim doar o singură dată. Murim doar o singură dată. Nu există o eternă reîntoarcere a identicului. Și nici nu există un „identic", un „același", care să se reîntoarcă de o infinitate de ori (sau măcar o singură dată). În curgerea timpului, nimic, niciodată, nu (poate) coincide cu sine.

Dar repetiția ca fapt retoric e posibilă și chiar recomandată de oratori. Nu-i deloc facil să reușești o repetiție luminoasă. Dacă pui același cuvânt lângă același cuvânt lângă același cuvânt lângă același cuvânt, nu ești niciodată sigur de succes. De-a lungul vremii, mulți poeți s-au făcut de râs. E bine să încerci procedeul opus: să pui același cuvânt lângă același cuvânt lângă același cuvânt lângă același cuvânt. E cu totul altceva, nu?

Ignor cu desăvârșire identitatea autorului care a simțit cel dintâi nevoia să repete un cuvânt, o interjecție, un enunț. Cu siguranță, nu a existat aievea un astfel de autor. Primul, întâiul, exemplarul princeps, originatorul, *prote kinoun* nu există. Când Dumnezeu era singur și făurea lumea, cineva a spus de șase ori: „Și a fost seară, și a fost dimineață". Peste un timp, eclesiastul a rostit: „Deșertăciune a deșertăciunilor, deșertăciune a deșertăciunilor. Totul este deșertăciune". Sintagma „deșertăciune a deșertăciunilor" e un superlativ, ca și expresia „întuneric beznă", de altfel. În această lume deșartă, nu poate fi o deșertăciune mai mare decât deșertăciunea deșertăciunilor! Și niciun cântec nu este mai mare și mai frumos decât *Cântarea cântărilor* (*Shir ha-shirim*).

Ori de câte ori nu există cel dintâi (o sursă, un izvor, o origine), ești constrâns să dictezi printr-un hazard personal un prim, un inițiator, fără să uiți faptul că primul nu este niciodată primul. Ca atare, dictez: cel dintâi care a descoperit virtuțile ironice (și nu doar eufonice) ale repetiției a fost Diogene din Sinope. În domeniul presupunerilor subiective, nu poți greși. Când Alexandru Macedon i-a trimis o scrisoare lui Antipater la Atena, printr-un anume Athlios, filosoful cinic a comentat întâmplarea astfel: misiva a fost adusă de Nenorocit „de la un nenorocit, printr-un nenorocit, la un nenorocit" (Diogenes Laertios, VI: 44). Jocul de cuvinte și repetiția pornesc, desigur, de la numele mesagerului regal: Athlios. Pe lângă faptul de a reprezenta, la începutul frazei, un nume propriu (Athlios), termenul *athlios* este un adjectiv care înseamnă „mizerabil, nefericit, sărman, bătut de nevoi, chinuit". Prin repetiția „de la un nenorocit, printr-un nenorocit, la un nenorocit", Diogene a subliniat, disprețuitor, insignifianța actorilor și trufia lor iresponsabilă. În treacăt fie zis, dacă admir realismul necruțător al lui Diogene din Sinope, nu-i aprob, în schimb, cinismul și cruzimea. Diogene nu a spus niciodată o vorbă bună nimănui. Citiți, rogu-vă, relatarea biografică a doxografului menționat deasupra.

Mai departe. O repetiție extaziată, dar fără intenția deriziunii, am întâlnit cândva la un gânditor neoplatonician. Unul (hen) este Principiul divin în lumea închipuită de Plotin, Proclus, Damaskios, Pseudo-Dionisie. Cu excepția materiei, totul purcede din Unu. Ca entitate divină, Unul e *arrheton*, e inefabil, e (de) necunoscut. În pofida acestei credințe sau tocmai din cauza ei, un filosof anonim a exaltat Unul prin simpla reiterare a denumirii Principiului: „Unul! Unul! Unul! Unul!". Mai mult nu se poate înfăptui prin limbaj.

Voi rămâne tot în câmpul teologiei mistice. În *Memorialul* pe care l-a păstrat în ultimii ani ai vieții ascuns în căptușeala hainei, pentru a fixa momentul incomparabil de luni, 23 noiembrie 1654, răpirea extatică, Blaise Pascal a încercat zadarnic să descrie indescriptibilul răpirii. A fost inevitabilă insistența repetitivă: „Certitude. Certitude. Sentiment. Joie. Paix". Și apoi: „Joie, joie, joie, pleurs de joie".

Despre întrebarea fratelui Masseo „Perché a te? Perché a te? Perché a te?" și despre răspunsul sfântului Francisc „Vuoi sapere perché a me? Vuoi sapere perché a me? Vuoi sapere perché a me tutto'l mondo mi venga dietro?" am mai vorbit. Repetiția e, aici, un semn al uluirii copilărești, al inocenței, al gratuitului lingvistic.

Sfinţenia e uneori puerilă. În definitiv, fratele Masseo nu doreşte să afle nimic de la sfântul Francisc. S-ar mulţumi oricum cu simpla lui suavă prezenţă. Nu are nevoie de explicaţii. Şi nici sfântul nu intenţionează să-i ofere o informaţie utilă.

Dar cei care şi-au făcut o voluptate şi o bravură din repetiţie au fost, negreşit, poeţii lirici. Citez un singur vers dintr-un poem scris de Jacopone da Todi: „O figlio, figlio, figlio! – figlio amoroso giglio...". Propoziţia nu are nevoie de traducere. Obligat să vorbească despre o enigmă (precum filosoful neoplatonician), Jacopone descoperă, de fapt, cât de prolifică poate fi repetiţia.

John Wilmot, lord de Rochester, a ilustrat tema nimicului într-un poem intitulat – cum altfel? – *Nothing*. Nu a fost cel dintâi literator cuprins de frenezia destrămării. Înaintea lui, Jean Passerat scrisese în limba latină: „Ecce autem, partes dum sese versat in omnes,/ Invenit mea musa nihil; ne despice munus:/ Nam nihil est gemmis, nihil est pretiosius auro". Bineînţeles, acest elogiu nihilist se numeşte *Nihil*. La rândul lui, într-un poem pus sub titlul *The End of the World*, Archibald MacLeish a repetat cuvântul „nothing" de patru ori, pentru a sugera astfel o desfiinţare hiperbolică: „There in the sudden blackness, the black pall/ Of nothing, nothing, nothing – nothing at all".

Nu este cazul să reproduc în această modestă înşiruire ceea ce am notat în altă parte despre Gertrude Stein şi enunţul ei din *Sacred Emily* „Rose is a rose is a rose is a rose". Să continuăm, deci.

Am reţinut încă de la apariţie poemul *Încet şi greu* compus de Mihai Ursachi într-o dimineaţă iluminată. Precizez că Ursachi nu era vizitat de muze decât dimineaţa. Dacă nu mă înşel, poezia are doar şase rânduri, câte zile numărate a avut Facerea. Toate în aparenţă aidoma: „încet şi greu". De fiecare dată, în schimb, repetarea versului „încet şi greu" aduce un înţeles inedit, o conotaţie neaşteptată, un surplus de sens. În consecinţă, al doilea vers, al treilea, al patrulea, al cincilea şi al şaselea nu mai înseamnă acelaşi lucru prin raport cu rândul iniţiator. Şi nici măcar prin raport cu ele însele. Una e să reciţi „încet şi greu" în versul dintâi şi altceva să reciţi „încet şi greu" în versul final. Între început şi sfârşit se aşază un abis semantic, un ocean al diferenţei[1]. Fiindcă

1. În „Pierre Menard, autorul lui Quijote", Jorge Luis Borges a formulat, cred, o idee doar în aparenţă asemănătoare. Borges compară una şi aceeaşi operă în timpi diferiţi: *Don Quijote* din 1605-1615, în redactarea

primul vers „încet şi greu" nu este precedat decât de titlul *Încet şi greu*, semnificaţia lui e considerabil îndepărtată de înţelesul versului secund, „încet şi greu", care este precedat atât de titlul *Încet şi greu*, cât şi de versul „încet şi greu". Şi aşa mai departe, şi aşa mai departe, într-o permanentă derivă a sensului. *Încet şi greu* reprezintă, în chip rezolut, o simfonie a lentorii şi neputinţei. Simţi aievea greutatea înaintării imobile, starea de stare, dificultatea pătrunderii într-un univers vâscos, dur, străin. Imposibilitatea ieşirii din el.

Repetiţia poetică a trezit, se înţelege, fantezii letriste înverşunate. Într-un poem întins pe 300 de pentametri, dedicat regelui Carol cel Pleşuv, călugărul benedictin Hubaldus (sau Hugbaldus), de la mănăstirea Saint-Alban din Flandra, a imortalizat norocul de a fi pleşuv. Toate cuvintele (şi, deci, toate versurile, şi, deci, compunerea însăşi) încep cu litera C, de la „calvus"[2]. Dar dacă faci greşeala să începi o discuţie despre vicleşugurile poeţilor, e greu să te opreşti la timp[3].

Nici prozatorii nu au omis repetiţia. Era firesc. În pofida celor spuse la începutul eseului, sunt multe lucruri repetabile pe lumea asta, mai multe, oricum, decât în filosofia sărmanului Horaţiu. În primul rând, cuvintele...

Voi începe cu *Excursia în munţi* de Franz Kafka: „Nu ştiu, am strigat fără glas, nu ştiu şi gata. Dacă nimeni nu vine, atunci nu vine chiar nimeni. N-am făcut nimănui vreun rău, nimeni nu mi-a făcut vreun rău, dar nimeni nu vrea să mă ajute. Numai-nimeni.

---

lui Cervantes, cu *Don Quijote* din 1934, în versiunea lui Pierrre Menard, şi constată satisfăcut uriaşa diferenţă semantică dintre ele. Nimic mai uşor. Pentru a observa non-identitatea semnificaţiilor concomitente (şi, până la urmă, a operei cu sine), eu compar poemul *Încet şi greu* cu poemul *Încet şi greu* numai şi numai acum, în prezentul *acestei* lecturi.

2. Un specimen: „Carmina, clarisimae, calvis cantate Camenae". *Camena* a fost numele unor nimfe cu darul prevestirii. Cu timpul, numele a ajuns să desemneze totalitatea Muzelor.

3. Ar fi păcat, totuşi, să trecem peste poemul *Rhythmus alter*, atribuit lui Alanus de Insulis. Farmecul versurilor vine (şi) din sonorităţile repetitive: „Omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est, et speculum./ Nostrae vitae, nostrae mortis/ nostri status, nostrae sortis/ fidele signaculum.// Nostrum statum pingit rosa,/ nostri status decens glosa,/ nostrae vitae lectio./ Quae dum primo mane floret,/ defloratus flos effloret/ vespertino serio.// Ergo spirans flos exspirat/ in pallorem dum delirat,/ oriendo moriens./ Simul vetus et novella,/ simul senex et puella/ rosa marcet oriens".

Și totuși, nu-i chiar așa. Doar că nimeni nu mă ajută – în rest, numai-nimeni ar fi nostim. M-ar bucura nespus – de ce nu? – să fac o excursie într-o companie de Numai-nimeni. Firește că în munți, altminteri unde? Cum se mai împing acești Nimeni unul într-altul, această mulțime de brațe împletite și încârligate, această mulțime de picioare despărțite de pași minusculi! Se înțelege că toți sunt în frac. Mergem de voie, vântul bate prin spărturile lăsate de noi și de membrele noastre. În munți, gâtlejurile devin libere! E de mirare că nu cântăm!"[4]. În textul lui Kafka se petrece, de fapt, un miracol nesesizat: cineva, nimeni, numește în chip repetat pe nimeni și, dintr-odată, Nimeni prinde ființă. A cui este însă vocea care îi numește fără a obosi pe toți acești *Lauter Niemand*? În timp ce Niemand prinde ființă, naratorul dispare.

Din James Joyce, *Ulysses*, doar sfârșitul (monologul lui Molly Bloom), fără niciun comentariu: „da și atunci el m-a întrebat dacă vreau da să spun da floarea mea de munte și întâi mi-am petrecut brațele pe după umerii lui da și l-am tras în jos spre mine să-mi simtă sânii numai parfum da și-i bătea inima nebunește și da i-am spus da vreau. Da".

Urmează. Câteva fraze din biografia sfântului Gregorius, povestită de un anonim francez, povestită de fratele Elimandus, povestită de Hartmann von Aue, povestită de fratele benedictin Clemens Irlandezul, povestită, în fine, de Thomas Mann, în *Alesul* (de unde citez): „Cine trage clopotele? Clopotarii, nu! Ei au fugit în stradă, ca și poporul, auzind că sună atât de înfiorător. Convingeți-vă: clopotnițele sunt goale. Funiile atârnă moale și totuși clopotele se balansează, limbile izbesc. Se va spune că nu le trage *nimeni* [niemand]? Nu, numai o minte agramată, fără logică, ar fi în stare de această afirmație. «Clopotele sună», asta înseamnă: sunt trase, chiar dacă clopotnițele sunt goale. Cine trage deci clopotele Romei? Spiritul povestirii... El este cel care grăiește: «toate clopotnițele sunt goale». Cine trage deci clopotele Romei? Spiritul acesta este atât de spiritual și de abstract, încât despre el nu se poate vorbi corect gramatical decât la persoana a treia, putându-se spune doar: «El este». Și totuși...". Am încheiat de transcris pasajul.

Unde își are sursa ironia binevoitoare a pasajului? În ciorna lui Clemens Irlandezul sau în palimpsestul lui Thomas Mann?

4. Mă mulțumesc, deocamdată, cu această versiune personală, deși altcineva ar putea să traducă mai bine parabola.

Voi transcrie un pasaj din romanul *Molloy* al lui Samuel Beckett, în care Molloy descoperă subit că se numește chiar Molloy:

> Și dintr-odată mi-am amintit numele meu, Molloy. Mă numesc Molloy, am izbucnit brusc, Molloy, mi-a venit dintr-odată. Nimic nu mă silea să dau această informație, dar am dat-o, sperând fără îndoială să fiu pe plac... E numele mamei dumitale, a spus comisarul, era probabil un comisar. Molloy, am spus, mă numesc Molloy. Ăsta-i numele mamei dumitale? a spus comisarul. Cum? am răspuns. Te numești Molloy, a spus comisarul. Da, am spus, mi-am amintit dintr-odată. Și mama dumitale? a spus comisarul. Nu-l înțelegeam. Se numește tot Molloy? a spus comisarul. Se numește tot Molloy? am spus. Da, a spus comisarul. Chibzuiam... Mama dumitale, a spus comisarul, se numește... Lăsați-mă să mă gândesc! am izbucnit. În sfârșit, îmi închipui c-ar fi trebuit să se petreacă așa. Gândește-te, a spus comisarul. Mama se numea oare Molloy? Fără îndoială. Trebuie să se numească tot Molloy, am spus.

Repetarea numelui propriu Molloy este, în acest paragraf, simultan, un act de reminiscență, un act de invenție și un act de botez. Nu putem ști, nu vom ști, nu știm dacă Molloy își amintește numele Molloy sau, pur și simplu, decide, printr-o inspirație, să se numească Molloy și să-și numească și genitorii Molloy.

E suficient, cred.

Comentatorii (și criticii literari) s-au lovit și ei de repetiție ca de o fatalitate. Cum altfel decât printr-o agasantă enumerare repetitivă poți preciza vocile în dialogul lui Platon *Parmenide* (scoliaștii l-au intitulat așa)? Așadar: Kephalos a spus că Antiphon i-a spus că Pythodoros i-a spus că Parmenide a spus... Să adaug? Același procedeu poate fi aflat în *O mie și una de nopți* (*cf.* și Todorov, 1975: 190-203). L-am menționat deja. Înșiruirea povestitorilor poate merge uneori *ad infinitum*, către o instanță locutoare absentă.

Și cum poți evita repetiția când constați că aceeași vorbă – sau aproape aceeași vorbă – a spus-o Cineva, a spus-o Pindar, a spus-o Plotin, a spus-o Goethe, a spus-o Kierkegaard, a spus-o Nietzsche, a spus-o Heidegger, a spus-o Gide? Mă refer, firește, la îndemnul – lipsit în modernitate de sens – „Werde der du bist"[5].

5. Îl putem salva oare? Îndemnul lui Pindar „genoi hoios essi mathon" (*Pythianica a doua*, versul 72) pare a însemna mai degrabă „fii așa cum ești, învățându-te". „Vădește ceea ce ești" capătă sens, poate, doar dacă omul este ceea ce destinul a dictat deja, încă de la început: omul *este* fără a fi devenit. Pindar nici nu vorbește de vreo devenire. Ideea le era

Aș observa, în încheiere, că prin figura repetiției, despre care s-a afirmat că nu exprimă *realiter* nimic, poți exprima multe lucruri: extazul, iluminarea, bucuria, uimirea, stupoarea, împietrirea, neputința (de a înțelege), hotărârea, indecizia, îndoiala, inocența etc. Oricum, repetiția e, totdeodată, un artificiu și o figură a naturaleței. Nu poate fi descrisă decât oximoronic: ca un exces minor. Un adept al principiului suplimentării ar proclama că este o figură a diferenței și diferitului. Ceea ce poți spune de două ori poți spune de multe ori. A repeta nu înseamnă a (te) repeta. Un adept al principiului simplității ar găsi, dimpotrivă, că e o figură a excesului în plus. Ceea ce poți spune o dată spune numai o dată. A repeta înseamnă a repeta. Adeptul profuziunii exaltă repetiția, adeptul simplității o condamnă. Cel din urmă deplânge ceea ce primul glorifică. Niciunul nu ar avea, totuși, dreptate.

În definitiv, repetiția reușită nu ilustrează doar redundanța, cum cred de obicei retoricienii[6]. Nu are doar funcția de a proteja acurateța unui mesaj. Repetiția nu stă obligatoriu alături de pleonasm și tautologie. Ea are și puterea de a surprinde. Am remarcat mai sus, când am citit poemul lui Mihai Ursachi, potențialul inventiv, novator al acestei figuri. Și încă (*sic!*): deșertăciunea deșertăciunilor nu mai semnifică pur și simplu deșertăciunea. Frumusețea frumuseții („der Schönheit Schönheit selbst", cum a scris un poet din baroc) nu mai e câtuși de puțin banala frumusețe.

Rămâne, totuși, de văzut ce devine. Rămâne...

---

complet străină grecilor. La Søren Aabye Kierkegaard și apoi la Heidegger, omul este un mănunchi de posibilități care își așteaptă împlinirea. În fond, expresia „werde der (was) du bist" repetă sofismul celui care își propune să alerge atât de rapid în cerc, încât să se prindă pe el însuși din urmă.

6. Deși nu se compară cu metafora, sinecdoca și metonimia, figura repetiției a fost discutată asiduu de retoricieni (alături de anaforă și epiforă). A se verifica bibliografia de la sfârșitul cărții.

A fi și a semnifica

În concluzie: „A poem should not mean/ but be". Probabil că prescripția care închide poemul lui Archibald MacLeish *Ars poetica* (1926) este fragmentul liric cel mai des invocat de către exegeza modernă, chiar în varianta ei prudentă, ascetică și silogistică. Unii savanți văd în aceste versuri o sublimă obscuritate, de felul acelora care se auzeau odinioară numai la templul din Delphi, din gura preotesei însuflețite de vaporii profetici.

Ars poetica ar fi, astfel, culminația unei lungi serii de discursuri oraculare. Cu toate acestea, poemul lui MacLeish – aproape banal – nu prețuiește nici pe departe cât arșița admiratorilor contemporani. Citit cu maximă bunăvoință, distihul amintit deasupra spune exact ceea ce spune, afirmă exact ceea ce afirmă: cum că un poem „imagist" nu trebuie să semnifice nimic, ci să fie pur și simplu. „A poem should not mean/ but be" constituie, în fond, oftatul conclusiv al unui pastel dominat de enunțuri mai degrabă vide și de comparații mai curând terne.

Și mai ciudat este faptul că *Ars poetica*, în întregul ei, dar și exclamația din final au putut trece, adesea, drept program poetic și artă hermeneutică. Poemul lui Archibald MacLeish ar sancționa nici mai mult, dar nici mai puțin decât sfârșitul interpretării. Apocalipsa priceperii. Ar profeți posibilitatea imposibilității. Ar ridica în slăvi incomprehensibilul ontologic. Ar venera incoherența verbului *a fi*. Desigur, *Ars poetica* nu e singurul text încâlcit din istoria milenară a versificărilor pedagogice. Putem consulta altele și mai încâlcite. Dar este, cu siguranță, singura artă poetică lipsită de consecințe palpabile. Căci nimeni, dar nimeni, n-a izbutit, deocamdată, să creeze un poem „imagist", ininteligibil și necuvântător, urmând prescripțiile lui Archibald MacLeish. Poetul, ce-i drept, a cerut, literatorii s-au străduit, dar niciun autor nu a putut! În pofida importanței sale minore și a vacuității ideatice, *Ars poetica* a devenit, între timp, biblia interpretării, revelațiunea

supremă a semnificatului transcendental, cheia exegetică a oricărui mesaj abscons, nomocanonul înțelegerii.

Exegeții de ambe sexe, cititorii vechi și noi, speologii și teologii literari, pneumaticii și hylicii au sesizat dintr-odată că arta modernă ar ilustra întocmai, în toată grozava lui noutate, idealul profețit de Archibald MacLeish în *Ars poetica*. Nimic nu mai înseamnă ceva; nimic nu mai înseamnă nimic; există doar nimic. Punct. Nici măcar lucrul a cărui menire e, înainte de orice, tocmai aceea de a semnifica: mă refer negreșit la scrierile literare. Așadar, un poem „imagist" (interpretat, se înțelege, după principiul maximei simplității) este un poem și este imagist. Mai mult nu se poate glosa. Dar cum arată un atare poem n-a îndrăznit nimeni (încă) să spună deslușit? Într-o definiție cunoscută, Ezra Pound a declarat enigmatic: poemul imagist trebuie să fie laconic, trebuie să fie direct și trebuie să fie în vers liber. Misterul a rămas intact. Cele trei note definitorii se potrivesc, la urma urmelor, oricărei creații poetice de la Homer, Villon, la Arthur Rimbaud și Isidor Ducasse conte de Lautréamont încoace. Să fie *Ars poetica* o prezentare mai explicită? Vom vedea de îndată...

Intenția poetului a fost, de la bun început, o imposibilitate. Nu cred că greșesc dacă afirm că asta o știa foarte bine și poetul însuși. MacLeish a vrut să descrie (și să prescrie), într-un poem de speță didactică (din seria celor inițiate de *Epistula ad Pisones* a lui Horațiu), un alt poem (poemul „imagist" însuși), care nu-și propune să semnifice ori să descrie, ci să nu descrie și să nu semnifice. Altfel spus, a vrut să suprime exprimabilul. Mai limpede nu se poate. Inconsistența intenției auctoriale sare în ochi. Nu există imagini și cuvinte in-signifiante. Nu există non-semnificare. Nu poți construi din materiale semnificative o entitate lingvistică non-semnificativă. De la primul până la ultimul vers (și sunt 24 în total), *Ars poetica* se sprijină pe acest paradox. Dar poetul nu a oferit doar instrucțiuni contradictorii. A propus, totodată, comparații și imagini. A legiferat prin metaforă și analogie. În acest chip, *Ars poetica* dobândește aspectul unei comparații ramificate.

Să-i examinăm rapid structura. Așadar: poemul „imagist" trebuie să fie (îndemnul revine în patru rânduri) tăcut, fără cuvinte, inexpresiv, taciturn. Așa cum tăcut, inexpresiv și fără cuvinte ar fi (urmează seria comparațiilor): un fruct rotund (poate chiar fructul arhetipal din Eden); un vechi medalion sau o monedă tocită de o prea lungă întrebuințare, pe care nu se mai poate

descifra chipul regilor; un pervaz de piatră, acoperit de mușchi, în care s-a înscris urma privitorului; zborul păsărilor în văzduh; luna care urcă nemișcat, de o eternitate, pe bolta cerului (acest distih se repetă!); din nou: luna care străbate ram cu ram copacii apăsați de bezne; și iarăși: luna care lasă-n urmă, iarna, amintire după amintire într-o minte goală; un întrând pustiu; o frunză de arțar (tot ce s-a păstrat dintr-o durere de odinioară); iarba care se apleacă umilă; două lumini deasupra unui abis marin întunecat. În plus, poemul este echivalat cu incertul: *is not true*. Într-un cuvânt, nu trebuie să adeverească ori să semnifice, ci să fie[1].

Pre cât știu, ideea de a lega idealul poetic, închipuit de Archibald MacLeish în *Ars poetica* (acest ideal era, oricum, mai vechi decât *Ars poetica*), de știința interpretării s-a ivit în anii '50 ai secolului trecut. O expune, de exemplu, în *Structura liricii moderne*, până și un exeget priceput ca Hugo Friedrich (1969: 50), făcând aluzie, totuși, nu la *Arta poetică* a lui MacLeish, ci la un paragraf cunoscut din *Principiul poetic* al lui Edgar Allan Poe: „Poemul ca atare e o formație închisă în sine. El nu transmite nici adevăr, nici «beția inimii», nu transmite chiar nimic, ci este: *the poem per se*". Sintagma de la sfârșitul citatului îi aparține, desigur, lui Poe. În alte cuvinte, poemul propriu-zis, poemul în sine, își este propria finalitate: *ars gratia artis*. Nu se adresează cuiva anume. Nu servește un scop docimologic. Nu exemplifică o filosofie. Nu prezintă o certitudine, o trăire, o intuiție. Nu oglindește o realitate exterioară. Nu reflectă o realitate interioară. Prin el însuși, poemul în sine sfidează înțelegerea. Este întunecat ca uitarea și gol ca orbirea.

Și tot Hugo Friedrich (1969: 193), într-o pagină de la sfârșitul volumului publicat în 1956, conchide: „liricii moderni subliniază mereu: poemul nu înseamnă, ci *este*". Să-i credem oare pe cuvânt? Nu m-aș grăbi.

---

1. Să recitim poemul lui MacLeish: „A poem should be palpable and mute/ As a globed fruit,/ Dumb/ As old medallions to the thumb,/ Silent as the sleeve-worn stone/ Of casement ledges where the moss has grown –/ A poem should be wordless/ As the flight of birds.// A poem should be motionless in time/ As the moon climbs,/ Leaving, as the moon releases/ Twig by twig the night-entangled trees,/ Leaving, as the moon behind the winter leaves,/ Memory by memory the mind –/ A poem should be motionless in time/ As the moon climbs.// A poem should be equal to:/ Not true./ For all the history of grief/ An empty doorway and a maple leaf./ For love/ The leaning grasses and two lights above the sea –/ A poem should not mean/ But be".

Dar ideea incompatibilității dintre artă și interpretare va fi formulată într-un mod și mai apăsat de Günter Blöcker (1957: 298, 300), un an mai târziu: „o operă de artă [autorul trimite la Kafka, *n.m.*] nu semnifică nimic, ea este pur și simplu". Și încă, mai limpede: „[S]ensul povestirii este însăși povestirea... Adevărul ei este imposibilitatea de a fi interpretată"[2]. Aș reformula aserțiunile lui Blöcker în felul următor: sensul poemului este însuși poemul (sau povestirea). Dacă există o semnificație a poemului, ea e, cel mult, corporalitatea lui sonoră. Altfel spus, semnificația lui consistă în ordinea imobilă, intangibilă a cuvintelor. Semnificația veritabilă (dar mai există o semnificație?) este dezvăluită numai și numai de această ordine a frazelor. O ordine diferită ar oferi cu totul altceva. Pentru acest temei, nu există decât o singură interpretare corectă a poemului: poemul însuși și imposibilitatea de a-l elucida. Abia acum sesizăm adevărul lui. Nu e cu putință să-l interpretezi fără a-i distruge ritmul, armonia, identitatea. Interpretarea modifică tocmai ordinea sunetelor. Transformă poemul într-o proză anostă. Îl nimicește.

Însușirea principală a noii arte devine – cât de neașteptat! – simpla expunere, ivirea în lumină și vedere. Poemul nu mai ascunde, până la urmă, nicio semnificație: el *este* una (sau niciuna). Îl contempli fără să pricepi, așa cum contempli un safir, un miriogon sau ființa impenetrabilă a divinității. Or, cum scrie un comentator luminat: „semnificația nu [mai] este o proprietate a poemului, ea este poemul [însuși]"[3].

De bună seamă, am putea înțelege afirmațiile lui Günter Blöcker și altfel. Textul modern este atât de închis în el însuși, încât, pur și simplu, nu mai depinde în niciun fel de o minte străină pentru a fi ceva. Este o entitate fără relații. Un absolut, în sensul etimologic al termenului. Este asemenea proverbialului *lucru în sine* kantian: incognoscibil, inefabil, solitar, perpetuu. Nu mai are niciun comerț cu intelectul cititorului, cu așa-zisa conștiință în genere ori cu intelectul lui Dumnezeu.

Hugo Friedrich crede că poemul reprezintă un pseudo-obiect verbal, care nu transmite nimic și se refuză complet înțelegerii.

---

2. Și pentru David Lodge (1998: 15), versurile din finalul *Artei poetice* a lui MacLeish reprezintă un adevăr indiscutabil și inscrutabil: „poezia este autotelică, neparafrazabilă și intraductibilă, adică un obiect verbal... sau, altfel spus, ceea ce *nu trebuie să semnifice, ci să fie*".
3. „[M]eaning is not a quality of a poem but is the poem"; nu-i nevoie să precizez că propoziția lui Staudt (1957: 28-29) e incomprehensibilă.

Blöcker, la rându-i, observă faptul că astfel de scrieri (el se referă îndeosebi la prozele lui Kafka, dar ne putem gândi și la Joyce sau Beckett) primesc toate interpretările și, în același timp, niciuna: „Ceea ce este uimitor și ar trebui să ne pună pe gânduri nu e faptul că interpretările nu ar fi suficient de convingătoare, ci că, oricât de diferite ar fi, ele sunt aproape toate convingătoare". Interpretările succesive par a nu se referi la unul și același text. Cât de ciudat! Neputința de a discrimina între interpretări (și de a opri proliferarea lor barocă) s-ar datora tocmai naturii aparte a scrierilor moderne.

Dar Archibald MacLeish nu spune nimic, în *Ars poetica*, despre interpretare. Nu-i menționează pe exegeți, fiindcă nu e interesat de arta lor. Ei nu merită nicio atenție, căci oricum se bucură de o stimă exagerată. MacLeish repetă, în schimb, termeni ca „dumb", „mute", „silent", „wordless", ca și cum tăcerea și indicibilul s-ar crea prin simpla repetare mecanică a cuvintelor „dumb", „mute", „silent", „wordless".

Și totuși: dacă ținem ca *Ars poetica* să aibă un înțeles rezonabil, s-ar cuveni ca măcar una dintre prescripțiile lui MacLeish să stea în puterea scriitorilor. S-ar cuveni, astfel, ca adevărul și poezia să se excludă. S-ar cuveni ca muțenia fructului, a înserării sau a stolului de păsări să se înstăpânească asupra versurilor. S-ar cuveni, în cele din urmă, ca așezând cuvinte lângă cuvinte și propoziții lângă propoziții să poți realiza un obiect imposibil, de felul cercului pătrat ori al fierului de lemn ori al semnului care nu mai semnifică: poemul imagist însuși. Și nu e deloc așa. Nu poți înșira vocabule cu înțeles în scopul de a obține ceva fără niciun înțeles. O atare ispravă e peste puterile poeților. Până și din pălăria lui Tristan Tzara irumpe, când și când, o semnificație.

Repet, enunțurile lui Archibald MacLeish nu au coerență: afirmă o artă non-afirmativă, propun ceva ce se retrage, vădesc, în fine, cum trebuie să arate ceea ce nu trebuie să arate în niciun chip. Firește, rostirea poeților (ca și a profeților) se cuvine a fi măsurată cu alte criterii decât instrumentul hermeneuticii. *Ars poetica* anunță, pesemne, regresul unui fapt liric, fatalmente semiotic, la stadiul ontologiei celei mai rudimentare. În opinia autorului, ontologia s-ar situa în afara sensului, ceea ce e fals. *Ars poetica* ar consacra transformarea semnului într-un lucru oarecare, într-o entitate nominală opacă. *Id est* într-o configurație de semne in-signifiante!

În rezumat, *Ars poetica* vestește un ideal poetic înălțător, dar nu și imposibilitatea de a interpreta (economic, se înțelege!) acest ideal înălțător, care s-ar prezenta, dacă ar fi posibil, sub forma

unui obiect imposibil. Putem construi însă un atare obiect? Nu! Dacă e imposibil, e imposibil...

Şi oricum: dacă nu a izbutit asta Archibald MacLeish, care a scris *Ars poetica*, nu văd de ce ar reuşi altcineva, eu sau tu[4].

4. „Fiinţa" poemului nu exclude numaidecât semnificarea, dar nici nu o implică în chip fatal. Sigur, un poem poate fi fără a da de înţeles nimic (în scopul imagist de a nu semnifica), aşa cum vrea poetul. Poate fi pentru a semnifica, aşa cum nu doreşte poetul. Poate semnifica pentru a fi. Poate fi pentru a fi. Poate fi pentru a nu fi. Poate să nu fie pentru a semnifica (îndoielnic). Jocul posibilităţilor e graţios şi complicat (*cf.* şi Kelkar, 1969: 32).

BCU CLUJ/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Purgatoriul, 28-33: Matelda

După ce ocolește muntele numit în titlu de șapte ori, în șapte zile, ajuns în sfârșit pe culmea lui, Dante se îndepărtează de cei doi însoțitori, Vergiliu și Stațiu, cum nu mai făcuse până atunci, și intră într-o „divina foresta" (28: 2), pădurea veșnic verde, veșnic umbroasă și veșnic înflorită a paradisului pământesc. Am acces, deci, la cântul 28 al canticei.

Poetul ajunge, astfel, la un râu cu apa incomparabil de limpede. Va afla mai târziu că e Lethe. Privește în jur ramurile încărcate de flori, apoi peste râu și, dintr-odată, zărește, dincolo, o doamnă singură pe o pajiște: „una donna soletta che si gia" (28: 40). Femeia pășește grațioasă ca într-un dans (aceasta va fi mereu impresia poetului-peregrin), cântă și culege flori: „e cantando e scegliando fior da fiore" (28: 41). Dante îi vorbește cu îndrăzneală: „Deh, bella donna, che a' raggi d'amore/ ti scaldi" (28: 43-44). Îi cere frumoasei domnițe să se apropie de râu pentru a-i auzi mai clar cântecul. În același timp, Dante găsește că ținuta, surâsul și bucuria ei inocentă îi aduc aminte de Proserpina, *id est* Persephone, zeița care pe când culegea flori în câmpia Henna, ca și doamna singură, a fost răpită de Pluton și a pierdut „primăvara" (o expresie care a dat mult de gândit comentatorilor, deși trebuie luată, cum vom vedea, în sens literal).

Doamna cea singură se întoarce spre poet și îi îndeplinește dorința: vine cu pași melodioși lângă malul apei (e vorba de celălalt mal, să nu uităm, între cei doi se află râul), până când Dante poate asculta și înțelege „suava ei cântare". Fata își ridică ochii zâmbind: „di levar li occhi soi mi fece dono" (28: 63). Privirea ei e atât de intensă și strălucitoare, încât Dante observă că nici ochii Venerei nu au strălucit așa când s-a îndrăgostit, pe neașteptate, de Adonis. De „frumoasa doamnă" îl despart doar trei pași (râul nu e mai întins de atâta), dar poetul simte deja că urăște obstacolul mai tare decât a urât Leandru strâmtoarea Helespontului, care îl despărțea de Hero, femeia iubită.

Proserpina, Venera, patima lui Leandru: poeții sunt mereu surprinzători în comparațiile lor.

Între timp, bănuim cu oarece temei, fiindcă fata va vorbi tuturor, se alătură călătorului și poeții latini. Domnița spune: bucuria ei se datorează acestui loc minunat, creație a supremului Bine, și, ca atare, urmează îndemnul psalmistului și pronunță versetul care începe prin cuvântul „Delectasti" (psalmul 92: 4). Adaugă, de asemenea, că e gata să răspundă poetului la orice întrebare. Și chiar îi răspunde la una într-o cuvântare savantă și, vai, lungă, lungă, lungă, în care e vorba despre păcatul Evei și al lui Adam (medievalii țineau – și Dante nu face excepție – ca enumerarea să înceapă întotdeauna cu Eva), despre întunecata pădure edenică și „virtuțile ei germinative", despre râul Lethe (tocmai apa ce îi desparte pe poeți de „donna soletta"), despre râul Eunoe, despre vârsta de aur, domnia lui Saturn, cântată în versuri memorabile atât de Vergiliu (să nu uităm cea de a patra eglogă), cât și de Stațiu etc.

Firește, nu are rost să rezum această explicație filosofică. Mă interesează îndeosebi înfățișarea și rostul misterioasei figuri feminine, care locuiește (acum sau dintotdeauna?) în paradisul pământesc și care îl întâmpină pe Dante (dar și pe Stațiu, dar și pe Vergiliu, a cărui misiune de îndrumător s-a încheiat) în cântul 28 din cantica despre Purgatoriu.

Cântul 29 începe printr-un vers care a fost comparat cu poemele din *Vita nova*, dar și cu lirica lui Guido Cavalcanti. Doamna cântă asemenea unei femei îndrăgostite: „cantando come donna innamorata" (29: 1). Ceea ce interpretează domnița, în schimb, diminuează erotismul scenei și o complică, în același timp. Ea pronunță un verset din psalmul 32: „Beati quorum tecta sunt peccata!". În pofida „glosei biblice" (ca să folosesc expresia ironică a unui exeget), poetul o compară imediat cu una din nimfele care rătăceau altădată prin păduri, după ce a asemuit-o, să nu uităm, cu Proserpina și Venera. Femeia pornește cu pași mărunți (măsurați, spune poetul) pe malul apei (bineînțeles, tot pe partea opusă a râului) și Dante se lasă călăuzit de ea. Nu au mers prea mult (cam o sută de pași), când doamna se întoarce spre poet și îl îndeamnă (doar pe Dante, deși măcar Stațiu e alături de el): „Privește și ascultă, o, frate al meu!" (29: 15: „Frate mio, guarda e ascolta!"). Versurile următoare descriu procesiunea Bisericii și sosirea Beatricei. Trec mai departe fără a comenta alegoria.

În cântul 30, „donna soletta" e doar un martor tăcut. Vergiliu a plecat deja. Aflată dincolo de apă, inabordabilă și severă, ca o

regină care își ceartă din înalt servii, mult dorita Beatrice îi reproșează călătorului viața greșită..

În cântul 31, copleșit de asprimea cuvintelor, răpus de remușcări, Dante își pierde cunoștința. Când își revine din leșin, e deja în mijlocul râului. Aplecată deasupră-i, binevoitoare, o vede pe doamna cea frumoasă (o va numi adeseori „la bella donna", deși Beatrice ar fi trebuit să confișteze doar pentru ea epitetul), care îi spune (31: 92): „De mine ține-te! Apucă-te de mine!" („Tiemmi, tiemmi!"). Femeia îl trage după ea, pășind ușoară pe fața apei. Nu înainte de a-i prinde capul cu amândouă mâinile și de a-l cufunda cu totul în valuri. Dante bea din apa râului Lethe. Va uita păcatele. Va ține minte doar virtuțile. În fine, doamna îl scoate pe malul celălalt, acolo unde e așteptat, totuși, de Beatrice.

În cântul următor, Dante, Stațiu și doamna însoțesc carul Bisericii. Beatrice coboară într-o ploaie de flori. Subit, poetul cade într-un somn misterios. E trezit, încă o dată, de doamna cea „miloasă", îndrumătoarea lui în Eden, care îi strigă „Scoală! Ce faci?" (32: 72: „Surgi, che fai?"). Dante o zărește pe Beatrice și se apropie, în sfârșit, de ea.

Abia în cântul 33, ultimul din cantica Purgatoriului, Beatrice îi dezvăluie, în treacăt, numele frumoasei doamne: „donna soletta" este *Matelda* (33: 118-119: „Priega/ Matelda che'l ti dica"). Tot ea îi va conduce pe Dante și Stațiu să bea și din râul Eunoe. În acest chip, poetul nu-și va aminti decât de faptele lui bune.

Am cules până aici toate datele relevante cu privire la Matelda. Ea este, în concluzie, o minunată doamnă care preia, în paradisul terestru, funcția lui Vergiliu: îl îndrumă pe Dante, îi răspunde la întrebări și îndeplinește în folosul călătorului ritualul imersiunii în Lethe. Dar cine e cu adevărat această femeie enigmatică rămâne să aflăm singuri.

Nu știu dacă ați observat până acum, dar Matelda nu este o alcătuire întru totul constituită în/de terținele poetului. E „singură", „frumoasă", „veselă", „îndrăgostită", „inocentă" ca Proserpina, e spontană și smerită, are privirea strălucitoare, mai strălucitoare decât a Venerei, stârnește dorința (aproape erotică) a peregrinului, dar pare a nu purta niciun strai. Curios! Dante nu suflă un cuvânt despre veșmintele ei. Știm că Beatrice poartă o mantie verde cu roșu și văl pe față. Dar Matelda? În lipsa oricărei precizări auctoriale, imaginația cititorului e liberă și poate acoperi, ea, în parte, casta goliciune a Mateldei. Sau o poate lăsa văzului nostru uimit (dacă aparține unui cititor pervers). Dar nu ar proceda deloc politicos.

Cu siguranță, „donna soletta", „la bella donna", „doamna cea îndurătoare" nu e îmbrăcată ca Anna Karenina la balul în care își dă seama încă o dată că e îndrăgostită de Vronski[1].

Pentru a ne-o închipui în mod corect (și a-i completa adecvat portretul), e bine să privim, printre alte imagini, câteva miniaturi cu domnițe din veacul al XIII-lea, fără a uita nicio clipă că Matelda nu este o femeie anume din Florența (nu e Gemma Donati ori una dintre prietenele Beatricei), și fără a uita că exercițiul nostru e o ipoteză (și va rămâne tot timpul o ipoteză). În scopul completării costumului și chipului domniței (Dante nu precizează nici culoarea părului, nici aceea a ochilor etc.), putem, desigur, reciti episodul răpirii Persefonei din *Metamorfozele* lui Ovidiu, episodul Venerei, unele pasaje din *Eneida*, rimele lui Dante, *Vita nova*, sonetele lui Guido Cavalcanti etc. Dar nimic nu ne va ajuta, din fericire, să ajungem la certitudine. Nici nu e nevoie. În literatură, ca și în hermeneutică, nu e loc pentru certitudini.

Pentru a înțelege întregul, nu e absolut necesar să explici fiecare amănunt în parte. Principiul simplității permite și chiar recomandă un atare gen de lectură. Poți înțelege *Commedia* și fără a ști pe cine desemnează Matelda în realitate, dacă desemnează pe cineva (ceea ce nu e deloc obligatoriu). Vom cerceta mai încolo chestiunea așa-zisei identități istorice a Mateldei. Tot principiul economiei afirmă că, de multe ori, de cele mai multe ori, amănuntele unui poem, detaliile mai ciudate, corespondențele „secrete", sonoritățile inedite se explică, simplu, prin faptul că apar într-un poem și se supun necesității *lirice*, nu aceleia naturale (și raționale), pe care o atribuim, în opinia lui David Hume, succesiunii evenimentelor: *post hoc, ergo propter hoc!* Iar necesitatea lirică e, adesea, o sumă de coincidențe fericite, lipsită de intenția și voința creatorului.

Poți observa, de exemplu, atracția *cvasi-erotică* a poetului față de Matelda, senzualitatea întregului episod edenic. Poți nota și faptul că această atracție (evidentă și atestată ca atare de Dante) nu e deloc potrivită în pragul ascensiunii în sferele paradisiace.

---

1. Cine nu-și amintește! Anna poartă o rochie de catifea neagră (nu violetă, cum prezisese Kitty), cu o garnitură de dantele venețiene. Rochia neagră se deschide într-un decolteu mare. Un șirag de mărgăritare în jurul gâtului, o ghirlandă de panseluțe în părul negru și un buchețel de panseluțe prins de cordon (I: 22). E foarte puțin probabil ca Matelda lui Dante să fie înveșmântată într-o rochie cu un decolteu ca al Annei...

Dante a străbătut Purgatoriul și ar trebui să fie dincolo de orișice arșiță erotică. Iată că nu e...

Din ce pricină? Am putea răspunde economic (și, nu mai puțin, rațional), precum Tod Linafelt, altădată, în legătură cu un verset dificil din *Cântarea cântărilor* (2002: 331): „because it *sounds* good". Am putea răspunde, prin urmare, astfel: fiindcă avem de a face cu un poem și nu cu un compendiu teologic. Fiindcă poezia nu e, negreșit, rezultatul gândirii silogistice ori al calculului, în pofida aserțiunilor lui Edgar Allan Poe. Fiindcă poezia nu poate constrânge așa cum constrânge realitatea. Fiindcă așa i s-a năzărit atunci lui Dante. Poezia e și consecința eufoniilor, a cuvintelor care se lovesc plăcut (sau cacofonic) unele de altele și, mai presus de orice, a întâmplării. Și totuși...

Unii obișnuiesc să numească întâmplarea cu termenul – odinioară prestigios, azi ironic, ba chiar batjocoritor – de inspirație. Să consemnăm paradoxul: dacă poetul e stăpânit de forța acestei stihii impersonale (a muzelor invocate de Homer, de Vergiliu, de Dante), necesitatea *lirică* nu mai este urmarea unei deliberări îndelungate sau a coliziunii întâmplărilor; ea este un dar al inspirației. O realizare a Harului. Dacă inspirația există realmente și nu e o nălucire a unor trubaduri înfierbântați, nimic nu e întâmplător într-un poem. T.S. Eliot mai credea în această entitate iluzorie, care preschimbă hazardul și dezordinea cuvintelor în destin. În schimb, Borges nu mai credea în ea și punea totul pe seama unei „tenace conspirații a finalităților", de care Angelus Silesius (și apariția rozei lui, „ohne warumb") nu putea fi străin. Dacă roza înflorea fără un temei precis, era pentru că așa voise Angelus...

Să ne întoarcem la *Commedia*. Nu mi se pare economic (și nici rațional) să dezmințim „realitatea" (pur lirică, desigur) a frisonului erotic încercat de poet la vederea frumoasei Matelda. Unii comentatori (cel mai proeminent e Singleton, 1958: 213-214) au negat pur și simplu această realitate: „it cannot be". Ei au găsit că episodul paradisului terestru nu trebuie citit literal, întrucât nu are, nu poate avea, un înțeles literal, ci doar un înțeles alegoric. Au adăugat că nu poate fi vorba aici de o atracție erotică *stricto sensu*. Impulsul poetului e, de fapt, atracția pe care o trezește Justiția (figurată de Astreea și de constelația Fecioarei, Virgo, din egloga lui Vergiliu) în orice om purificat în vâlvătăile purgatoriului. Impulsul nu este carnal, ci eteric. El vizează o făptură spirituală.

În opinia lui Charles S. Singleton, femeia cu ochii mai strălucitori decât ai Venerei, femeia care seamănă cu Proserpina, ispititoarea

lui Pluton în câmpia Henna, femeia care îl face pe Dante să urască râul cu o ură mai mare decât aceea a lui Leandru nu trezește în sufletul poetului (în „Dante" ca personaj din *Commedia*) decât aspirația Dreptății. Semnificația literală e absentă și pentru motivul că ea ar contrazice flagrant afirmația lui Vergiliu din cântul 27 al canticei: cel care a străbătut cărarea abruptă a muntelui purgatorial a ajuns la deplina libertate, care e și o desprindere de toate legăturile senzoriale (27: 140: „libero, dritto e sano è tuo arbitrio"). În acest stadiu, Dante, purificat, nu poate fi atras erotic de frumusețea Mateldei. Așadar, teologic – după teologia dubioasă a lui Dante Alighieri –, atracția e imposibilă. Întreaga secvență a paradisului terestru e, în realitate, o alegorie și trebuie interpretată ca o alegorie.

Alți exegeți (îl voi numi doar pe Brown jr., 1971: 43-45) au admis că e vorba de o atracție literală, dar au pus totul în seama faptului că Dante nu poate sesiza câtuși de puțin inocența Mateldei, în ciuda faptului că a trecut prin încercările din purgatoriu, iar semnul P (de la „peccatum") înscris de șapte ori pe fruntea lui a fost tot de atâtea ori șters. Mai precis de șase ori, deoarece ultimul P nu e curățat în mod explicit decât în momentul în care poetul se va prăbuși în Lethe. Dar specia omenească, după păcat, nu mai poate înțelege starea de inocență deplină, figurată de Matelda. Dacă Dante se simte atras erotic de ea, e din pricina carenței omenești, pe care nicio purificare nu o mai poate repara, nu din pricina frumuseții doamnei.

În fine, unii comentatori (printre ei, Holmes, 2003: 123: „We are in Eden, where sex and erotic longing are without sin") au acceptat înțelesul literal, dar au spus că impulsul poetului e, de fapt, o formă de „caritas", așa cum strălucirea ochilor Mateldei exprimă același sentiment: o iubire curățată dogmatic de orice reziduu carnal. Față de Matelda, atracția e *literală* și aievea, dar se cade să o redefinim: nu e „eros", ci „agape", nu e „amor", ci „caritas". În acest chip, sensul literal nu mai este literal.

Aș spune, într-o notă, că toate aceste lecturi[2] au defectul că nu acceptă sensul literal al pasajului (sau îl acceptă doar pentru a-l dezminți imediat) nici măcar acolo unde sensul literal e mult mai interesant (și mai straniu) prin raport cu oricare altul (alegoric, simbolic, mistic sau anagogic).

2. Pentru a redacta acest eseu, am verificat, desigur, titlurile consemnate în bibliografia din final, la care, încă o dată, trimit pe cititor.

Aceasta e, aşadar, problema: înclinaţia lui Dante, după ce a trecut de purgatoriu, pentru Matelda, dar şi apropierea temporală a episodului edenic de re-întâlnirea cu Beatrice. Cum se poate ca Dante să fie tulburat de privirea Mateldei, de înfăţişarea frumoasei doamne, când e atât de aproape de Beatrice?

Am văzut problema şi am văzut soluţiile. Cum am putea rezolva mai simplu (păstrând înţelesul literal) această dificultate? Am sugerat deasupra o ipoteză. Vom părăsi teologia şi exigenţele raţiunii şi vom spune în felul următor: poemul lui Dante este o construcţie riguroasă de terţine şi, ca atare, se supune unor necesităţi poetice şi nu prescripţiilor dogmatice. *Commedia* e o alcătuire lirică, nu o compunere teologică. În treacăt fie spus, tot aşa se rezolvă şi multe din dificultăţile *Cântării cântărilor*: citind-o cum a făcut, cel dintâi, Theodor din Mopsuestia – ca poem erotic.

Iar dacă e poezie (şi întrucât e poezie), *Commedia* este, înainte de orice, rezultatul voinţei, talentului şi veghei lui Dante şi, într-o măsură cel puţin egală, al hazardului poetic, despre care am scris mai sus. Un hazard poetic l-a adus pe călător în „divina foresta" (Biblia vorbeşte, în realitate, de grădina Edenului), în preajma domniţei binevoitoare. Un alt hazard a făcut ca Matelda să-l privească în ochi. Un al treilea hazard l-a obligat pe Dante *să uite*, pe durata acestei priviri, cuvintele lui Vergiliu: de-acum vei fi stăpân deplin peste tine însuţi (27: 140-141). Şi tot un hazard i-a „dictat" poetului comparaţiile cu Proserpina, Venera şi nimfele. În contextul Edenului, comparaţiile neliniştesc. Dar consecinţa reunirii tuturor acestor hazarduri nu devine o necesitate: „un coup de dés jamais n'abolira le hasard". Consecinţa reuniunii hazardurilor este, fiindcă nu poate fi altfel, tot un hazard: poemul însuşi şi călătoria spre *rosa candida*.

Cu toate acestea, aflat lângă râu, Dante se simte erotic atras de Matelda. E cât se poate de adevărat. *Literalmente* adevărat. Nu peste mult, frumuseţea Beatricei îl va copleşi. Nu e mai puţin adevărat. Dante o va părăsi pe Matelda şi va urca în paradis. În final, va fi părăsit el însuşi de Beatrice (*Paradisul*, 31: 91-93: „E quella, sì lontana/ come parea, sorrise e riguardommi;/ poi si tornò all'eterna fontana"). Aceste adevăruri poetice se contrazic. Pentru unii comentatori succesiunea e neverosimilă. Dar nu are rost să cumpănim adevărurile (dacă sunt adevăruri) după altă lege decât aceea a poeziei.

A doua ipoteză e mult mai simplă. Beatrice e o „regină" (atât în ţinută, cât şi în adresare). Matelda e umană. Beatrice e comparată

cu o „mamă". Matelda – cu o nimfă păduratecă. Beatrice vorbește cu severitate. Matelda cântă și sare în ajutor. Beatrice se îndepărtează. Matelda se apropie. Și, să nu uit: Dante nu e un sfânt. E un simplu om. Ca noi toți, de altfel. Motivul simpatiei sale devine vădit: Beatrice trezește venerație. Matelda, iubire.

Am sugerat calea cea mai succintă de a rezolva problema. Care va fi fiind oare cea mai complicată? Fără îndoială, aceea care vede în Matelda întruchiparea unei femei reale. Nimic nu e mai costisitor (și mai puțin logic) decât să investighezi „identitatea" precisă a unei iluzii. Iar Matelda e o făptură poetică, adică o ficțiune, pe care o întâlnim, desigur, într-o lume imaginală (dar nu și imaginară): universul descris de Dante în *Commedia*. Nu toți sunt de acord cu această impresie. Matelda ar fi un personaj real, care a fost re-scris de poet, cu intenția de a-l omagia. În această privință totul a fost deja cercetat și spus. Cei mai mulți au văzut în Matelda pe „signora di Canossa"[3], faimoasa contesă Matelda (1046-1115), alții, mai puțini, au văzut în ea pe sfintele vizionare Mechtildis de Hackenborn (se cunoaște doar data morții: 1298) și Methildis de Magdeburg (1207-1282). În fine, a fost evocată și sfânta Matilda (circa 895-968), mama împăratului Otto I și a sfântului Bruno, arhiepiscop de Colonia. Sărbătoarea celei din urmă cădea la echinocțiul de primăvară, în 15 martie.

Dar a presupune că Matelda e sfânta Matelda nu este o interpretare economică – și nici nu reprezintă o interpretare propriu-zisă, care e o ipoteză cu privire la sens, nu o cercetare istorică. Din două motive. Primul. Saltul de la o realitate la alta (așa-numita *metalepsă*) e un procedeu narativ (și/sau poetic), dar nu unul hermeneutic. Acest salt nu este posibil decât în nota lui Coleridge: „Dacă un om ar străbate în vis Paradisul, și i s-ar da o floare drept dovadă că a ajuns într-adevăr acolo, și dacă la trezire floarea aceasta s-ar afla în mâna lui... Ei bine, atunci?". Sau în romanul lui Nathaniel Hawthorne *Scarlet Letter*, unde naratorul culege o roză sălbatică din fața unei închisori pentru a o înmâna cititorului. Nu vom simți, vai, nicicând mireasma acestei flori...

Al doilea motiv. „Donna soletta" din paradisul terestru, situat pe muntele Purgatoriului, nu seamănă câtuși de puțin și nici nu poate semăna cu sfânta contesă de Canossa, cu sfintele vizionare sau

3. Victoria Kirkham (1993: 423), de pildă, afirmă că Matelda este „*ad litteram* contesa de Tuscany și [numai] în chip spiritual Sophia". Ultimul termen e, în original, „Wisdom".

cu mama sfântului arhiepiscop Bruno. Când comparăm ficțiunea cu realitatea, e valabilă numai și întotdeauna asemănarea *unilaterală*, analizată de Plotin într-una din enneadele sale (19, 1: 2): sfânta Matelda (oricare dintre ele) seamănă, poate, cu Matelda din Eden, dar Matelda din Eden nu seamănă deloc cu niciuna dintre sfintele vizionare pentru sfântul motiv că nu este deloc o vizionară. În definitiv, nu putem face nicio comparație. Relația dintre ele e asimetrică. Pentru astfel de făpturi nu avem la dispoziție nicio oglindă. Realitățile însele sunt heterogene și incomensurabile.

Spre a vedea diferența dintre o interpretare veritabilă și o investigație inadecvată (precum aceasta din urmă), e bine să observăm că întrebarea cu privire la sens (ce semnifică, la urma urmelor, „Matelda", dar personajul Matelda?) e înlocuită cu o întrebare ontologică: cine este (sau a fost) Matelda? Pe cine reprezintă Matelda? Dacă ne rezumăm la *Commedia*, răspunsul la întrebarea ontologică nu poate fi decât unul tautologic: Matelda este Matelda. Sau, mai precis, Matelda este o ființă de cuvinte și unul dintre aceste cuvinte e însuși numele ei, „Matelda"[4].

Din păcate, la întrebarea hermeneutică, oricât ne-am dori, răspunsul nu poate fi atât de concis...

4. Și mai există o cale complicată și perfect irelevantă pentru a afla cine este Matelda sau ce a intenționat Dante să „ascundă" prin această figură: să citești numele Matelda pe dos, răsturnat. Rezultă, firește, formula *ad letam*. Sintagma nu prea are sens în latină (dacă e vorba de limba latină), nici măcar dacă adăugăm de la noi un „a" și citim *ad laetam*, ca și cum am avea de a face cu substantivul *laetitia*. Unii au presupus, totuși, că *ad laetam* înseamnă *către bucuria* [finală], către Beatrice, cum ar veni. Adică Matelda (prin însuși numele ei) ar semnala faptul că deschide calea spre o bucurie paradisiacă. Însă: dacă e suficient să întorci pe dos cuvântul „Matelda" pentru a-i descifra secretul, nu înțeleg de ce i-a consacrat poetul un cânt întreg (chiar mai multe).

Bref

În ceea ce-i privește pe așa-numiții *abridgers* (nici de această dată nu avem, în limba română, un termen potrivit), părerile au fost de la bun început împărțite.

Fiindcă era, în linii mari, un conservator, Jonathan Swift i-a privit, în vestita lui „A Digression in Praise of Digressions", cu un ochi mai degrabă sceptic. Cel ce rezumă (sau compilează sau indexează) o carte, un text, o bibliotecă e doar o făptură parazită. Rezumatul, crede Swift, este, de cele mai multe ori, inutil și întotdeauna vătămător. Peste ani, în schimb, eseistul Isaac D'Israeli a elogiat, într-una din notele sale miscelanee, fără nicio reținere, stirpea scriitorilor de rezumate. În opinia mea, nu a greșit câtuși de puțin. Articolul său, intitulat – să mai spun? – „Abridgers", se citește și astăzi cu interes și folos. Nu spun un secret: simpatia lui D'Israeli mi s-a transmis. Bănuiți de ce? Simplu: pentru că rezumatorul mânuiește ca nimeni altul briciul lui Ockham. Detestă verbiajul, digresiunile, lungimile, risipa...

Firește, parafraza în genere, *id est* reformularea unui text pretins „original" în alți termeni (dar există oare, propriu vorbind, un text *original* și *originar*, un *prim* text, o *sursă* a textelor?), a fost un exercițiu retoric străvechi. Parafraza succintă, la fel. Să notăm, de exemplu, observațiile binevoitoare din tratatul lui Marcus Fabius Quintilianus *De institutione oratorica* (10: 5).

Mai mult: Platon însuși a rezumat, se știe, un episod din *Iliada* (Cântul I: 12-16), și anume versurile care povestesc umilirea preotului Chryses și nenorocirile care se abat, în consecința acestei nedreptăți, asupra oștirii aheilor. Totuși, după gustul modern, Platon nu a fost suficient de concis: simpla transpunere a hexametrilor homerici într-o proză abstractă era, oricum am privi lucrurile, o gratuitate (dacă nu o fatuitate). În schimb, același episod din Homer, abreviat de modernul Gérard Genette (1972: 190-191), devine un model didactic, demn de atenția oricărui alumn: „Chryses cere să-și răscumpere fata; Agamemnon refuză și-l alungă pe

Chryses". Simplu și, mai ales, just! Dacă nu e la înălțimea originalului (și nu poate fi!), parafraza lui Genette ia pur și simplu mai puțin timp la lectură decât versurile lui Homer și, desigur, mult mai puțin decât rezumatul lui Platon[1]. Ar reprezenta, cum s-ar zice, un rezumat al rezumatului, o scurtare a prescurtării, o picătură dintr-o picătură. Într-o vreme obsedată de rapiditate și de creșterea ignoranței (în fiece zi se tipăresc o mie de cărți, dar noi nu putem citi, vai, decât una), doar scurtimea contează.

În eseul de față mă voi referi exclusiv la parafraza rezumativă, la *breviar*, în sensul de expunere economică a unui discurs mai mult sau mai puțin excesiv. Și care discurs nu e, în definitiv, excesiv?

Un prim exemplu, așadar. Aș începe investigația cu monahul franciscan Alexander de Villa Dei (1175-1240, dar datele sunt aproximative, ca în cazul multor medievali). Călugărul minorit a rezumat, într-un singur poem mnemotehnic, de 200 de hexametri, intitulat *Summarium biblicum*, întreaga Scriptură. Firește, Alexander nu e singurul cărturar din Evul Mediu care a suferit de mania versificării. Au poematizat, înaintea lui, alții mult mai cunoscuți. Dintre toți însă, Alexander de Villa Dei a fost negreșit cel mai harnic. A rezumat în versuri cele 66 de cărți ale Bibliei. Nu s-a mulțumit cu atât. A rezumat gramatica latină, după Donatus și Priscian, într-un manual de 2.600 de hexametri leonini, sub titlul *Doctrinale puerorum*. A rezumat aritmetica și radicalii, în *Algorismes seu Carmen de Algorismo seu De Arte Numerandi*. E vorba, de data asta, de câteva sute de hexametri dactilici. Voi transcrie aici unul singur. Pentru a fixa o regulă matematică, Alexander de Villa Dei spune în *Carmen de Algorismo* în chipul următor: *extrahe radicem semper sub parte sinistra*, adică „rădăcina se extrage întotdeauna pornind de la stânga". Luminos!

În sfârșit, în scopul de a reduce în mod drastic Scriptura, călugărul franciscan a abreviat fiecare carte din cuprinsul Bibliei printr-un singur cuvânt, după un criteriu mai degrabă obscur. A desemnat creația lumii prin cifra *sex*, episodul Edenului și al pomului cunoașterii prin cuvântul *prohibet*, episodul căderii prin

1. Pentru o comparație rapidă, voi transcrie și parafraza lui Platon: „Spune-mi, cunoști primele versuri ale *Iliadei*, unde poetul spune că Chryses l-a rugat pe Agamemnon să-i lase slobodă fata, că regele s-a mâniat, iar Chryses, neizbutind [să-și recupereze copila], s-a rugat zeului să-i prăpădească pe ahei?" (*Republica* II: 392e-393a, în Platon, *Opere V*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, traducere de Andrei Cornea, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 165).

termenul *peccant* și așa mai departe până la diluviu (simbolizat prin *arca* lui Noe). Ca urmare, primul vers din *Summarium biblicum* se înfățișează așa: „Sex prohibet peccant abel enoch et archa". Altfel spus: *sex*, cele șase zile ale creației; *prohibet* = a interzis, e vorba de interdicția divină de a mânca din pomul cunoașterii; *peccant* = au greșit, cuvântul se referă la Adam și Eva; *Abel* = cea dintâi victimă; *Enoch* = cel ce a umblat cu Dumnezeu trei sute de ani: „apoi nu s-a mai văzut, pentru că l-a luat Dumnezeu"; *archa* = corabia mult încăpătoare a lui Noe etc.

Se înțelege: compunerea lui Alexander de Villa Dei (dacă *este* a lui și nu avem de a face și în acest caz cu o atribuire greșită, ceea ce e mai mult decât probabil) nu se remarca, vai, prin transparență și luciditate. Era ilizibilă precum un vers din Tristan Tzara, precum un poem de Breton, precum haosul. Din acest motiv, în unele manuscrise târzii, cei 200 de hexametri din *Summarium biblicum* sunt însoțiți de note explicative. Notele tind să fie chiar mai bogate decât întinsul Scripturii. Cum observăm, conciziunea și inteligența se contrazic. Maximul conciziunii coincide cu minimul înțelegerii. Nu-i nimic. Nici avarul Heraclit nu e pe înțelesul tuturor.

Aș putea ilustra, mă gândesc, arta breviarului prin exemple luate din culegerile de locuri comune ale Renașterii, din *Margarita philosophica* a lui Gregor Reisch, o enciclopedie în douăsprezece capitole care prezintă pe scurt materia tuturor artelor liberale, din *Cyclopaedia* lui Ephraim Chambers (1728), din enciclopedia metodică a lui Joseph Panckoucke. Riscul de a rătăci ar fi prea mare. Exemplele recente sunt, în opinia mea, cele mai captivante.

Nu e momentul să discutăm minuțios (im)posibilitatea de a parafraza specia poeziei lirice și, în general, orice scriere de imaginație. În principiu, poezia lirică nu se poate rezuma decât cu prețul nimicirii sale neîntârziate. Un adevăr repetat și de Cleanth Brooks. Nu poți abrevia fără rest *The Raven* al lui Edgar Allan Poe, un sonet de Eminescu („S-a stins viața falnicei Veneții"), una din elegiile duineze ale lui Rilke (și sunt zece în total), *The Waste Land*, compoziția glosolalică a lui T.S. Eliot (cuprinde versuri în engleză, germană, latină, greacă etc.), *Canto CXVII* de Ezra Pound sau *Variazioni su nulla*, poemul lui Giuseppe Ungaretti.

Îmi amintesc, cu acest prilej, că Emil Brumaru, într-o conversație privată, a negat scurt orice posibilitate de a reduce la o fișă austeră vreunul din nemuritoarele-i versuri, durate în bronz. Adevăr grăia! Singura „abreviere" corectă a unui poem dificil e

să-l reproduci aidoma, în exact aceleași cuvinte și după aceeași prozodie, la modul tautologic... Și, oricum, e un fapt dovedit că metaforele nu se pot prescurta. *Soarele negru al melancoliei* rămâne soare, rămâne negru și rămâne pentru totdeauna să vegheze melancolia lui Nerval (și să se confunde cu ea). În plus, nu e locul să vorbesc, în acest eseu, despre banala realitate că orice rezumat e numai o *ipoteză* interpretativă cu privire la unul din multele sensuri ale cutărui poem.

Dacă abreviezi brutal și, poate, incorect *The Raven*, poemul lui Edgar Allan Poe, prin enunțul prozaic „un eu liric nenumit presimte că nu o va mai vedea nicicând pe Lenore", sau prin propoziția mai abstractă „nimic, niciodată, nu se repetă", sau prin sentența anti-nietzscheană „e în van să invoci o eternă reîntoarcere", sau, în mod radical de această dată, prin termenul „nevermore", farmecul creației lui Poe dispare cu totul. Ai prins o semnificație aproximativă, dar ai pierdut poezia. Și nu primești de niciunde vreo garanție că ai sesizat corect, până la urmă, intenția lui Poe, intenția textului sau intenția cititorilor din 1845, anul publicării poemului. Dar dacă Edgar Allan Poe s-a exprimat alegoric în poezia *The Raven* (deși, în *Filosofia compoziției*, nu menționează explicit acest fapt), cum vei rezuma (și) această semnificație? Vom avea o singură poezie intangibilă și două rezumate, unul pentru semnificația literală (un corb pătrunde – sau nu – în odaia poetului, se așază pe bustul zeiței Atena și repetă mecanic cuvântul „niciodată"), altul pentru semnificația alegorică (un mesager al lumii de dincolo îi retrage poetului speranța de a întâlni, aici sau în altă parte, pe frumoasa Lenore).

Aș menționa, fără multă discuție, legătura indisolubilă dintre rezumatul cutărei lucrări și interpretarea ei. Orice rezumat pornește de la o ipoteză interpretativă. Și orice rezumat fixează o ipoteză interpretativă. Nu rezumi decât ceea ce interpretezi. Din punct de vedere hermeneutic, rezumatul nu poate fi niciodată neutru (*cf.* și Segre, 1986: 124, 150-151). Deocamdată, e suficient. Voi reveni...

Dar specia burgheză a prozei (nuvela, romanul) se poate rezuma în vreun fel? De-a lungul vremii, nu au lipsit câtuși de puțin încercările. E simplu și ușor de dovedit această afirmație. Umberto Eco (1991: 77-78) a propus să reducem romanul lui Stendhal *Roșu și negru* la formula: „Napoleon a murit la 5 mai 1821". Cred, totuși, că Umberto Eco se referea la pre-textul cărții, fiindcă *Roșu și negru* nu relatează biografia lui Napoleon, ci imposibilitatea ambițiosului Julien Sorel de a repeta, peste ani, biografia lui

Napoleon[2]. Mult mai aproape de tema romanului este, în schimb, o altă sugestie a lui Eco: povestea lui Julien ar figura „parabola unui vis bonapartist întârziat".

E.M. Forster a spus apăsat în mai multe rânduri că *Moby Dick* se referă cu maximă precizie la „capturarea unei balene", cu toate că tocmai eşecul acestei vânători îl preocupă pe Melville. Nu ar fi inutil, am impresia, să citim încă o dată afirmaţia lui Forster: „That is what the book is about, and *Moby Dick* was about catching a whale". Fraza lui Edward Morgan Forster e îndreptată, dacă nu greşesc, împotriva acelor exegeţi care disprețuiesc preceptul lui Ockham şi văd în *Moby Dick* o alegorie complicată. Dar Forster aplică, el, principiul simplităţii în interpretare. Nu e un literalist (nimeni nu este, la propriu), dar e un comentator parcimonios. Spune mult în puţin. Un rezumat veritabil al romanului *Moby Dick* va trebui să ofere *evidenţa* (semnificaţia „firească" a cărţii), care e una şi aceeaşi pentru toţi criticii „raţionali". *Alegoriştii* nu ţin seama de ea. E o superbie să ignori tocmai intenţia *vădită* a lui Herman Melville (care a mărturisit într-o epistolă că nu a redactat numaidecât o alegorie) şi să nutreşti gândul absurd (*sic!*) că un interpret l-ar putea înţelege mai bine pe Melville decât s-a înţeles el însuşi[3].

Dar, în treacăt fie spus, nu sunt deloc sigur că evidenţa este negreşit şi întotdeauna evidentă. Şi nu sunt deloc sigur că, în hermeneutică, evidenţa e negreşit şi întotdeauna literală. Vom mai vorbi.

Unii au văzut în *Moby Dick* o confruntare cu Răul, ca stihie intenţională. Eu văd, mai degrabă, în romanul lui Melville o confruntare cu implacabila indiferenţă a naturii. Cruzimea ei e fără intenţie, nedeliberată. Natura e crudă fiindcă e crudă, nu fiindcă ar intenţiona să fie aşa...

---

2. Tot Umberto Eco (1991: 145) precizează că fabula din *Oedip rege* e următoarea: „căutaţi vinovatul". La fel de bine am putea spune că fabula din *Oedip rege* e „vinovatul caută vinovatul".
3. Totuşi, *evidenţa* unui exeget modern e cu totul alta decât *evidenţa* lui E.M. Forster. În lectura lui Borges (2006: 352), *Moby Dick* descrie, în realitate, o coborâre în infern, o *nekya*: „Nu s-a relevat până acum, din câte ştiu, o afinitate încă şi mai profundă, cea a lui Ulysse din infern [e vorba de Ulysse în viziunea din *Infernul* lui Dante, 26: 90-142, *n.m.*], cu altă căpetenie nefericită, Ahab din *Moby Dick*. Primul, ca şi celălalt, îşi atrage propria pierzanie după nenumărate nopţi de veghe şi mult curaj; trama generală este aceeaşi, deznodământul este identic, ultimele cuvinte sunt aproape la fel". Ulysse şi Ahab suferă de *hybris*.

A urmat, bineînțeles, Marcel Proust și incomprehensiunea inițială a criticii. La ce se referă *În căutarea timpului pierdut*? Povestea a părut multora prea stufoasă. Cu timpul, subiectul s-a limpezit... Gérard Genette a găsit că această autoficțiune nu e decât dezvoltarea meticuloasă și obsesivă a unui enunț minimal: „Marcel devine scriitor". La rândul lui, Vincent Descombes a pretins că rezumatul cel mai potrivit al romanului ar fi „Marcel devine un mare scriitor". Același Gérard Genette a conchis că abrevierea exactă a romanului proustian ar fi „Marcel sfârșește prin a deveni un mare scriitor". Dar și prescurtarea lui e prea ramificată. Este suficient, am impresia, să reducem topicul narațiunii la propoziția „Marcel scrie", deoarece aprecierea că a devenit un *mare* scriitor nu-i aparține lui Marcel (Marcel nu e, totuși, un lăudăros și, oricum, nu poate fi mai închipuit decât Marcel însuși!), ci este o judecată postumă a cititorilor care au observat, străbătând *În căutarea timpului pierdut*, abilitatea narativă a lui Marcel[4].

Aș face adaos, în treacăt, altceva. Orice ar spune adepții teoriei despre *intentional fallacy* (mă număr, vai, printre ei), rezumatul care nu se poate dezminți în mod serios aparține autorului însuși. Cunosc multe cazuri. În acest articol voi menționa numai două. Minunatul poem al lui Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesang* se rezumă fără greș prin „Fisches Nachtgesang", ceea ce înseamnă „cântecul de noapte al peștelui", fiindcă poemul nu are versuri, ci numai titlul *Fisches Nachtgesang* (urmat de o ideogramă hexagonală), și se adresează în exclusivitate celor care pricep de la sine cântecul peștelui insomniac. *Moartea lui Ivan Ilici*, povestirea lui Tolstoi, se poate abrevia fără nicio îndoială prin „moartea lui Ivan Ilici", întrucât *Moartea lui Ivan Ilici* consemnează exact moartea lui Ivan Ilici și nimic mai mult ori mai puțin decât moartea lui Ivan Ilici. Din păcate, norocul comentatorilor e o divinitate rară. Poeții, dramaturgii și prozatorii nu au procedat întotdeauna precum Christian Morgenstern ori Lev Nikolaevici Tolstoi. Au evitat să pună operelor titluri descriptive și au recurs la titluri arbitrare. Să ne gândim, de pildă, la *Cântăreața cheală*...

4. Din nou Genette (1972: 75): *Odiseea* se rezumă perfect prin enunțul „Ulysse se întoarce în Ithaca" („l'*Odyssée* et la *Recherche* ne font d'une certaine manière qu'amplifier [au sens rhétorique] des énoncés comme «Ulysse rentre à Ithaque» ou «Marcel devient écrivain»"). Enunțul e un rezultat, dar poate fi și o origine, atâta vreme cât, în opinia lui Gérard Genette, romanul este proliferarea meticuloasă a unui enunț narativ minimal. La fel credea (dar în legătură cu poezia) Riffaterre (1973).

Mă voi întoarce, în fine, acolo de unde am plecat, adică la părerile antinomice ale lui Jonathan Swift și Isaac D'Israeli.

„Digresiunea întru lauda digresiunilor" a lui Jonathan Swift (din *A Tale of a Tub*, 1704) e o diatribă nemiloasă la adresa compilatorilor și a celor care și-au făcut o meserie din a rezuma și indexa lucrările clasicilor. Potrivit părerii lui Swift, și indexul, și compilația, și sinopsa l-ar îndemna, în realitate, pe cititor să renunțe la cărțile însele, de vreme ce posedă o mulțime de versiuni abreviate ale originalului. E mai facil să consulți, în grabă, un *index rerum* (compus eventual de autor) și apoi să deschizi *Anatomia melancoliei* a lui Robert Burton la paragrafele promițătoare. Înseamnă a aborda opera de la sfârșit către început, de la vărsare spre origine, ceea ce, după mintea lui Jonathan Swift, e o mișcare în contra naturii și a legilor oricărei lecturi corecte. O carte se cuvine abordată, în chip necesar, doar pe „ușa din față".

Indexul nu e altceva – sugerează cu maliție Swift – decât un produs *stercoral*. Acela care începe cu el procedează asemenea medicului care examinează culoarea secrețiilor și a materiilor derivate din corpul uman în scopul de a pune un diagnostic corect: „Thus physicians discover the state of the whole body by consulting only what comes from behind. Thus men catch knowledge by throwing their wit on the posteriors of a book". Adică: „așa procedează și doftorii pentru a descoperi starea întregului trup, când inspectează cu luare aminte doar ceea ce purcede din dos. Oamenii aceștia dobândesc cunoștințe aplicându-și deșteptăciunea la posteriorul unei cărți". Ca atare, rezumatul (indexul de materii, compilațiile) nu prezintă niciun interes.

Pentru cititorul indolent, adaugă Swift, breviarul constituie, poate, o modalitate de a economisi energia și timpul. El este, astfel, o rațiune suficientă (dar nu și necesară) de a lăsa autorii și cărțile lor să zacă în rafturile bibliotecii. E de presupus că un astfel de cititor nu va deschide niciodată opera unui clasic, întrucât va fi foarte mulțumit cu excerptele, prescurtările, compilațiile și sintezele. În fond, conclude apodictic pamfletarul, știința unui savant înseamnă doar lectura benedictină și completă a câtorva autori. Așa să fie oare?

Acest lucru îl stabilise, știm deja, către sfârșitul Antichității, Lucius Annaeus Seneca în *De tranquilitate animi* (9: 4): nu e de niciun folos să citești multe cărți. E bine să preferi câteva. De altminteri, adevărul lui Seneca va fi reluat, în *Didascalicon*, de către magistrul Hugo de Saint-Victor. Îl va repeta mai târziu, în

De remediis utriusque fortunae (I: 43 – „De librorum copia"), Francesco Petrarca. Îl va recomanda insistent Immanuel Kant: mulțimea nesfârșită a cărților reprezintă o „otravă puternică". E bine să citim puțin și temeinic. Unica deficiență a acestei poziții reputate e că nu spune absolut nimic cu privire la *alegerea* autorilor fundamentali. Cum despărțim esențialul de secundar? Ce este un clasic? După ce criterii optăm? Ce păstrăm? Care e rațiunea de a prefera o carte anume și de a repudia restul? Nici Seneca, hélas, nici Hugo de Saint-Victor, nici Petrarca, nici Swift, nici Kant nu divulgă metoda de a alege infailibil.

Pe cât de necruțător caustic a fost Jonathan Swift în „Digresiune...", tot pe atâta de tolerant s-a vădit a fi Isaac D'Israeli în „Abridgers" (text adunat într-unul din cele șase volume intitulate *Curiosities of Literature*). Între timp, gustul se modificase. Neștiința omenirii crescuse. Numărul cărților sporise neînchipuit. Dezordinea stăpânea deja librăriile, bibliotecile, mințile. Cititorii rătăceau în întuneric. În aceste condiții, ar fi fost o nedreptate să-i calomnieze pe „abridgers". Nu o face.

În definitiv, ei sunt specia nouă – *nova progenies* din egloga lui Vergiliu – menită a salva de la pieire cultura. Isaac D'Israeli are tăria sufletească de a recunoaște acest adevăr benign. Cultul rezumatului e consecința inevitabilă a unei lumi intrate în criză.

Autorii moderni renunță la visul smintit de a mai avea cititori. Unii părăsesc arta compunerilor extinse și preferă sentențele. Alții părăsesc totul. Erudiții suferă de epuizare. Academia a devenit un azil deprimat. Nădejdea lui D'Israeli stă așadar în caracterul inventiv al speciei compilatorilor și în *ars excerpendi* (la care contribuise și Evul Mediu). În fond, există numai și numai două moduri de a afla conținutul unei cărți: direct sau prin intermediul unui rezumat. Câtă vreme cititorul modern are o înclinație aproape naturală spre lectura inscripțiilor lapidare, rezumatorul îi va oferi inscripții lapidare. O astfel de ocupație cere, se înțelege, mai puțin efort și oferă, în același timp, o desfătare aproape instantanee.

Judecând fără patimi, argumentează Isaac D'Israeli mai departe, cele șapte arte liberale au supraviețuit uitării numai prin grija și sacrificiul compilatorilor. Lucrările originale, totdeauna prea lungi, zac acoperite de colb. Nimeni nu mai percepe astăzi diferența dintre Homer și Vergiliu, dintre Cicero și Seneca. Petronius a devenit un anonim. Sidonius Apollinaris, un necunoscut. Scriitorii de rezumate îi readuc în memoria vulgului profan printr-o prescurtare viguroasă. În „Abridgers", D'Israeli constată mai multe feluri de

a comprima un text excesiv. Unii meşteri sintetizează o singură lucrare, cartea *Vieţilor paralele* a lui Plutarch, să spunem. Alţii, câteva zeci, după preceptul *multum in parvo*. Unii adună într-o culegere de *locuri comune* (într-un florilegiu) citate semnificative dintr-o sută de lucrări inaccesibile. Alţii extrag, cu suverană pricepere, trei propoziţii regente dintr-o singură carte. Prin urmare, e un fapt indubitabil că doar meşteşugul conciziunii a salvat de la obştească uitare arta clasicilor. Doar el a evitat amnezia.

Isaac D'Israeli ar fi putut aminti, bunăoară, că mulţi autori din trecut se păstrează numai în operele acestor huliţi rezumatori. Poemul didactic al lui Parmenide a supravieţuit fragmentar în *Fizica* lui Simplicius. Din *Protrepticul* lui Aristotel avem doar excerptele filosofului neoplatonician Iamblichos. Şi aşa mai departe...

În ciuda acestui adevăr, menţionează eseistul, specia făuritorilor de rezumate e privită cu indiferenţă sau, mai rău, cu dispreţ (în felul lui Swift). Nu e logic! Şi nu e drept! Persecutorii acestei tagme (şi sunt legiune!) par a nu sesiza calităţile unui bun rezumator: siguranţa judecăţii, acuitatea privirii sinoptice, rafinamentul gustului, clarviziunea. Această atitudine ostilă e cu adevărat lamentabilă, conchide Isaac D'Israeli.

Utilitatea speciei rezumatorilor e, în timpul din urmă, mai presus de gusturi şi contestări. Nu avem timp să citim totul de-a fir a păr, nu avem timp nici măcar să citim titlurile tuturor cărţilor, nu mai avem timp nici măcar să citim prima literă din titlurile tuturor cărţilor. Haosul livresc e desăvârşit şi e definitiv. Soluţii optime nu există. Există doar soluţii mai mult sau mai puţin rele. Din acest motiv, vom opta pentru soluţia cea mai bună din unanimitatea soluţiilor rele. Pentru a ieşi din haos, vom cerceta dicţionarele, enciclopediile, prezentările sinoptice, recenziile şi, *horribile dictu*, rezumatele.

Este drumul cel mai succint până la un scop pe care nu numai că îl ignorăm, dar nici nu vom ajunge să-l întrezărim vreodată.

Index rerum

Astăzi și întotdeauna, ordinea alfabetică a oricărui *index rerum* (a oricărei enciclopedii) oferă o impresie de maximă bizarerie. În fața „actorului" care stă lângă „apocopă", a „armoniei" care stă lângă „aspirate" (e vorba de sunete), a „democrației" (ateniene) care stă lângă „ditiramb", în fața „silabei" care stă lângă „stasimon" (mi-am luat exemplele dintr-un *index rerum* la *Poetica* lui Aristotel) te cuprind subit reveria, anxietatea, surâsul.

Nu a fost la fel în secolul al XII-lea, când un monah mult prea grăbit (pentru acea vreme), să-l numim Alanus de Insulis, a propus o culegere de *distinctiones*, adică de lămuriri exegetice pentru anumite enunțuri din Biblie, sub titlul *Quot modis*. El a așezat aceste „distincțiuni" alfabetic. Iată debutul acestui ilustru dicționar: *Incipit liber de significatione nominum et uerborum et aliarum parcium secundum ordinem alphabeti...* („Aici începe cartea despre semnificațiile numelor, expresiilor și ale altor părți [fragmente de vorbire] dispuse după ordinea alfabetului").

Dar în acel secol îndepărtat, aranjamentul alfabetic nu era de la sine înțeles. Alfabetul reprezenta o încălcare a firescului, un artificiu irațional, o dezordine. Sfântul Bernard de Clairvaux s-a simțit obligat să-și exprime frustrarea. Alfabetul nu e o rânduială propriu-zisă (lumea însăși nu e rânduită alfabetic) și contestă ordinea lui Dumnezeu, vădită în cursul creațiunii. Pretinsa ordine alfabetică e frivolă. Și inutilă. Cum vedem, rigoriștii nu au gustat umorul subtil și, mai ales, simțul practic al(e) inventatorului. Alfabetul contrazicea armonia lumii, submina coerența Scripturii. Răsturna pur și simplu ierarhiile. Cu toate acestea, până la urmă, în pofida tuturor criticilor și disputelor, *ordo alphabetica* și principiul *statim inuenire* (a accede rapid la o pagină, la un paragraf, la un nume pornind de la tabla de materii sau de la index) au învins.

În acest eseu vom retrăi, poate, simțământul amestecat, ce provine din întâlnirea cu insolitul și surpriza, al teologilor medievali. E suficient pentru a ne îndeplini umilul scop să citâm câteva exemple

alese oarecum la întâmplare. Nu înainte de a preciza că un *index rerum*, o înșiruire alfabetică de cuvinte desemnează abreviat lumea cărții care, la rândul ei, e o abreviere confuză a lumii sensibile, care, la rândul ei, e o dezvoltare confuză a lumii inteligibile, care, la rândul ei, e o dezvoltare confuză a unui prototip luminos, aflat în intelectul divin, încă dinainte de facerea lumii. Dacă observăm cu atenție această ierarhie răsturnată, îndepărtându-ne de arhetip, nu se poate să nu fim frapați de intruziunea vicleană a dezordinii. Ordinea desăvârșită e numai în mintea lui Dumnezeu.

Firește, un *index rerum* nu e aproape niciodată producția autorului însuși, ci a unui individ ancilar, insignifiant și perfid, satirizat de Jonathan Swift în „A Digression in Praise of Digressions" (din *A Tale of a Tub*), și care în limba română încă nu are un nume precis (în engleză e *indexer*). Se cunosc și excepții. Robert Burton și-a indexat singur, în mai bine de 40 de pagini, *Anatomia melancoliei*. În *Pseudodoxia epidemica*, Sir Thomas Browne a procedat la fel. Vladimir Nabokov a propus un index la *Pale Fire* și a construit *Pale Fire* ca pe un index. Cel puțin cinci dintre cărțile lui Georges Perec au un index *manu propria*. Una dintre ele, *La vie mode d'emploi*, de pildă, cuprinde o listă alfabetică a tuturor cuvintelor uitate, în execuția unui personaj îndrăzneț și dubios, polonezul iudeu Cinoc. De obicei, pentru a realiza indexul e necesar să străbați în repetate rânduri cartea, să meditezi la diferitele succesiuni nominale, la importanța personajelor, la conotația noțiunilor, la ierarhia conceptelor. Să alegi și să rezumi...

Lectura nu e însă obligatorie. În Biblioteca Imperială din Viena (care nu se deosebea, pesemne, de bibliotecile medievale ori de cele moderne), vizitată de însuși generalul Stumm von Bordwehr și descrisă de Robert Musil în *Omul fără însușiri* (1930), arhivarii din cămara cataloagelor reușesc să impună tomurilor o ordine infailibilă, fiindcă nu-și permit să citească nicio carte în întregime. Se mulțumesc cu titlul și cuprinsul. Iată ce declară cu trufie bibliograful: *Sie wollen wissen, wieso ich jedes Buch kenne?* [...] *Weil ich keines lese!* Numiții domni inspectează doar titlul, tabla de materii, *index rerum*. Restul e un simplu produs al conjecturilor interpretative. Tocmai acesta e secretul perfecțiunii lor.

În opinia mea, un index nici nu-și propune să reflecte o rânduială anume, a cărții, a lumii, a Formelor sau a principiului divin. În definitiv, lumea sensibilă nu e o succesiune alfabetică și, poate, nici măcar o însumare ordonată de entități. Cu atât mai puțin o carte! Nicio oglindă enciclopedică nu o poate reflecta.

Rostul unui index este, înainte de orice, să vădească, să dea în vileag ceva. Numește și arată osatura unei cărți, „nervii și arterele", cum va spune Isaac D'Israeli într-un eseu despre meșteșugul indexării. Un istoriograf va extinde metafora anterioară și va mărturisi: prin raport cu o operă, indexul este „anima illius corporis", sufletul unui corp textual. Prin urmare, indexul își respectă întocmai etimologia: arată, trimite, indică, vădește. Facilitează o investigație rapidă a cărților, îl ajută pe ingenuul general Stumm von Bordwehr să acceadă în decursul unei vieți obișnuite (care nu înseamnă mare lucru) la cutare pasaj decisiv, la *formula soteriologică*, pe care o va depune la picioarele Diotimei. Indexul ilustrează principiul simplității. E forma cea mai concisă a cărții (sau o cale către ea).

Dar indexul alfabetic, în chip fatal, nu ține cont niciodată de importanța reală a materiei investigate. Nu oferă o ierarhie a conceptelor sau motivelor, deși propune un început și un sfârșit. Între *alpha* și *omega* se deschide, astfel, o întindere nelimitată. Indexul nu exclude pe nimeni și nimic. Cu toate că (sau tocmai pentru că) desființează titlurile nobiliare, îi acceptă și pe cei din starea a treia. În spațiul omogen al egal semnificativului, burghezul va avea locul lui bine definit, alături de conte, baron sau margraf. În acest chip, protagonistul este coborât printre figuranți. Dacă procedăm alfabetic, în lista personajelor dramei lui Shakespeare, numele Hamlet succedă stafiei tatălui său (*ghost of Hamlet's Father*), groparului (*gravedigger*), insignifiantului Guildenstern, dar precedă craniul (*skull*) lui Yorrick și, oricum, vestitul nume al lui Yorrick. Prin dispunerea alfabetică, toți devin la fel de puternici sau la fel de neputincioși.

Orice index derivă, probabil, dintr-o veche imposibilitate (nenumită). Nu poți examina totul. Nu poți clasifica totul. Ești obligat să te restrângi și să rezumi. Ești obligat să accepți prezența dezordinii. Chiar adunată într-o enciclopedie metodică, într-un dicționar ilustrat, cunoașterea (*id est* suma cunoștințelor noastre, *id est* suma enunțurilor adevărate la un moment dat) prezintă o diversitate ireductibilă. Nu e cu putință să evacuăm arbitrarul din distribuția intrărilor, a „vocilor", a cuvintelor. Singura ordonare cu sens rămâne mereu și mereu aceea a alfabetului. În definitiv, universul nu ne oferă decât o pluralitate vertiginoasă de indivizi particulari, niciodată întru totul asemenea unii cu alții. Nu există niciunde diviziuni determinate, bariere specifice, contururi rigide. Totul se leagă de tot; elementele se așază în succesiuni haotice,

după nuanțe insesizabile. Altfel spus, lumea nu e decât o imensitate inconsistentă de obiecte, o colecție, un amalgam. Denis Diderot a constatat cel dintâi acest adevăr.

Firește, singurul punct de vedere din care arbitrarul și neorânduiala lipsesc este, pentru a folosi formula lui Diderot, „sistemul aflat în voința lui Dumnezeu". Acest sistem, din păcate, ne scapă. În chip fatal, dicționarul cunoașterii va respecta ordinea alfabetică. Deși această ordine, tot Denis Diderot o spune, oferă adeseori contraste ironice, aranjamente rizibile, coliziuni amuzante, serendipități. Nu-i nimic de făcut: trebuie să acceptăm cu umilință hilarul. Unica modalitate de a sugera o rânduială (presupusa ordine a lumii, a Cărții, a cărților), face adaos Diderot, este trimiterea de la un articol la altul.

De la *antropofagie* vom fi îndreptați și vom sări, de pildă, la misterul *euharistiei*; de la *euharistie* la *Cina cea de taină*, de la *Cină* la cei doisprezece apostoli *paraziți*, de la apostoli la *viruși*. Dar trimiterile nu se opresc niciodată la un termen central (într-un dicționar există doar periferie) ori la un semnificat ultim. Prin însăși natura ei, enciclopedia universului e centrifugă. Alfabetul nu are centru. Nici *index rerum*.

Mă întorc la exemple și, poate, la neașteptata lor lecție. Cel dintâi index provine dintr-o lucrare redactată, acum aproape un deceniu, de clasicistul Alan H. Sommerstein (2002). Pagina 154 prezintă această înșiruire de cuvinte neîndoios surprinzătoare:

cottabus;
country vs. town;
courtesans;
cowardice;
craftsmen;
Cranaa;
cress;
Crete;
crime;
Crimea;
Crisa;
Cronia;
cross-dressing;
Croton;
crowns;
crustaceans and molluscs; [sub aceste nume sunt inventariate opt specii]
cult-titles;

Cumae;
Cumaxa;
cunnilingus;
curses;
cutpurses;
Cyclades;
cyclic choruses;
Cyclops.

Pentru a înțelege natura aparte a unor trimiteri (alăturarea crustaceelor, curtezanelor, cutezanțelor sexuale și cyclopilor), voi preciza că Alan Sommerstein indexează, în realitate, comediile lui Aristofan (au supraviețuit, din nefericire, doar unsprezece) și nu enciclopedia lui Plinius cel Bătrân. Am impresia că o simplă menționare a autorului reduce dintr-odată dispersia termenilor. Lista devine pe neașteptate lizibilă. În pofida confuziei inițiale, enumerarea propusă de profesorul Sommerstein dobândește, din această clipă, o rațiune și un temei. Ea rezumă destul de bine lumea pestriță și veselă imaginată cândva de comediograful Aristofan.

Al doilea exemplu provine din pagina 660 a monografiei consacrate de Carl A. Huffman (2005) filosofului grec Archytas din Tarent. Venerabilul Archytas a viețuit cu aproximație între anii 428-347 *ante Christum*. Deși compozită, enumerarea lui Huffman sugerează universul unui gânditor din Antichitate, preocupat mai degrabă de matematici, de problemele mecanicii și de natura sonorităților decât de cosmologie:

mesolab;
Messapii;
metaphor (and definition);
Meton;
Metopos;
Michael of Ephesus[1];
mind (definition of);
mingling (of sounds);
Minos;
mirrors;

1. Exeget bizantin din secolul al XII-lea. A explicat tratatele lui Aristotel. Nu se știe dacă s-a născut în Ephes. A făcut parte din cercul prințesei Anna Comnena, autoarea *Alexiadei* și soția cezarului Nikephor Bryennios. Michael a compus primul comentariu complet al *Respingerilor sofistice*. Este menționat cu simpatie de Huffman (2005: 530). Pe drept cuvânt.

missile analogy (in acoustics);
monad;
monochord;
multiple ratios;
multitude;
music (*see* also harmonics and acoustics);
Musonius Rufus;
Mysteries.

Conform principiului *fabula in tabula*, există, bineînțeles, o poveste captivantă și în acest tabel. Chiar dacă nu am știi că profesorul Carl Huffman prezintă filosofia lui Archytas, analizând numele proprii, prezența inhibantă a lui Minos în preajma oglinzilor și evocarea misterelor, putem bănui că e vorba, încă o dată, de lumea unui grec de demult. Aluzia la monocord, la știința muzicii, la sunete, la o analogie a proiectilului (din acustică) subliniază universul acestui fiziolog renumit. Dacă, prin ipoteză, vom ghici îndărătul înșiruirii de termeni numele gânditorului pythagorician Archytas, am evadat din labirint.

Aș menționa, în încheiere, un exemplu politic de *index rerum*[2]. Titulatura arborescentă a împăratului[3] Frederick al II-lea Hohenstaufen, supranumit *stupor mundi*, oferă următorul tablou captivant:

împărat al romanilor;
împărat al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană;
rege al Burgundiei;
rege al Germaniei;
rege al Ierusalimului;
rege al Italiei;
rege al Siciliei;
et caetera.

2. Și totuși... Într-o hagiografie intitulată *Vita Willibrordi* (I: 24), Alcuin oferă un index al virtuților nealfabetic, cu aspectul următor: „Acest om sfânt a avut negreșit o remarcabilă dignitate, o ținută elegantă, o înfățișare distinsă, un chip luminat de har, o inimă plină de bucurie, o minte înțeleaptă, un mod fermecător de a discuta, un fel desăvârșit de a trăi și a fost vrednic în tot ceea ce a făcut pentru Dumnezeu". Constatăm că numitul sfânt nu avea decât însușiri pozitive esențiale. De făptura lui nu s-a prins niciun accident anodin.
3. Cronicarul damaschin Sibt ibn al-Jawzi ne-a transmis următorul amănunt decisiv: împăratul Frederick al II-lea avea ochii verzui ca ai șerpilor.

Epilog și concluzie. Am constatat, așadar, că orice *index rerum* poate fi deslușit și interpretat până la urmă, dacă identificăm titlul și autorul cărții. Dacă-i aflăm un context potrivit. În această împrejurare, enumerările devin aproape transparente. Nimic nu rămâne de neînțeles. Surpriza inițială se stinge.

La urma urmelor, e posibil ca haosul originar să fie ireductibil tocmai fiindcă nu-i putem atribui, deocamdată, o intenție și un autor.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poarta credinței

Ciudat! Când am citit prima dată parabola lui Martin Buber *Die fünfzigste Pforte*, *A cincizecea poartă*, am pus-o sub semnul principiului risipei. Am legat-o, astfel, de însușirea întrebărilor metafizice de a se multiplica aproape fără un termen final. În filosofie, dar și în teologie, întrebarea nu se închide printr-un răspuns, ca în matematică, unde problema are întotdeauna o soluție. De cele mai multe ori, întrebarea metafizică nici nu implică (nu cere, nu impune, nu exige), la propriu, un răspuns. Ea deschide o succesiune de întrebări, care nu poate fi „soluționată" decât *dogmatic*, printr-un enunț în care trebuie, pur și simplu, să crezi și atât. Ca în teologie, altminteri. Mi-am spus atunci că exercițiul filosofic (și, nu mai puțin, teologic) reprezintă, în realitate, o multiplicare a întrebării inițiale (ofer în altă parte exemple din Heidegger) și că parabola despre cele cincizeci de porți ale rațiunii tocmai despre această înmulțire a întrebărilor vorbește. Să fie adevărat?

Cred altfel. Acum aș lega *Die fünfzigste Pforte* mai degrabă de principiul simplității decât de principiul suplimentării.

Să recitim parabola hasidică, dacă e vorba de o parabolă (nu sunt foarte sigur) și dacă e cu adevărat hasidică și nu invenția lui Martin Buber. Traduc astfel:

> Fără a-i spune nimic învățătorului, un discipol al lui rabbi Baruch din Mesbiz a căutat să pătrundă esența lui Dumnezeu și, cercetând, a înaintat tot mai mult, până a ajuns într-un asemenea vălmășag de îndoieli, încât și ceea ce cunoscuse până atunci i-a devenit incert. Când rabbi Baruch a băgat de seamă că tânărul său discipol nu-l mai vizitează cum obișnuia, a plecat în orașul acestuia, a intrat pe neașteptate în cămăruța lui și i-a spus:
> „Știu ce se ascunde în inima ta. Ai pătruns prin cele cincizeci de porți ale minții [*Du bist durch die fünfzig Pforten der Vernunft gegangen*]. Începi cu o întrebare, îți bați capul, îi smulgi răspunsul și prima poartă ți se deschide într-o altă întrebare. Și din nou cercetezi, îi afli dezlegarea, împingi a doua poartă și te găsești dinaintea unei

noi întrebări. Și mai departe și tot mai departe, și mai adânc, tot mai adânc. Până ce forțezi cea de-a cincizecea poartă. Ajuns aici, scrutezi încremenit întrebarea al cărei răspuns nu l-a aflat niciun om, căci unul singur de l-ar cunoaște, n-ar mai exista alegere [*Da starrst du die Frage an, die kein Mensch erreicht; denn kennte sie einer, dann gäbe es nicht mehr die Wahl*]. De te încumeți însă a merge mai departe, te prăvălești în abis". „Ar trebui să mă întorc și s-o iau de la capăt, nu-i așa?", strigă discipolul. „Nu înseamnă că faci cale întoarsă dacă te întorci [dacă te răzgândești], a zis rabbi Baruch; stai dincolo [*jenseits*] de ultima poartă, atunci, și te afli în credință."

Aceasta e parabola. Textul e, nu încape discuție, obscur, echivoc, „polysemos", cu termenul folosit de Dante în apocrifa *Epistolă către Can Grande*. Multe propoziții rămân într-o ambiguitate deplină. În întregul ei, parabola este – și nu cred că mă înșel – un text indeterminat. Ce poate însemna, să zicem, o frază precum: „scrutezi încremenit întrebarea al cărei răspuns nu l-a aflat niciun om, căci unul singur de l-ar cunoaște, n-ar mai exista alegere"? Poate exista oare o remarcă mai întunecată decât aceasta? Ce vrea să spună rabbi Baruch din Mesbiz? În ce mod ar putea un singur om (prin răspunsul lui) să anuleze liberul-arbitru al tuturor (alegerea)? Sau e vorba numai de libertatea aceluia care ar găsi dezlegarea celei de-a cincizecea întrebări? Și depinde liberul nostru arbitru de voința sau bunul-plac al unui singur individ? Greu de spus...

Din acest echivoc desăvârșit provine, poate, nevoia de a-mi revizui prima lectură: parabola nu e numaidecât o ilustrare a excesului. Firește, am văzut deja asta, o întrebare poate avea ca răspuns tot o întrebare. Un răspuns ridică adeseori mai multe nedumiriri decât rezolvă. Dar cincizeci de întrebări nu reprezintă un număr suficient pentru a sugera nedefinitul și risipa.

În deosebire de lectura de odinioară, întrezăresc în textul lui Buber, mai curând, un îndemn la economie și reținere. Ucenicul se întreabă cu privire la esența (*Wesenheit*) lui Dumnezeu, pune prea multe întrebări sau, mai corect, e în pragul de a pune o ultimă întrebare decisivă, iar succesiunea răspunsurilor se rupe. Și odată cu ea echilibrul întrebătorului. Tânărul ajunge în impas: nu poate găsi un răspuns, ba mai mult, toate certitudinile sale se prăbușesc; el se află, după spusa învățătorului (și trebuie, poate, să-l credem pe rabbi Baruch), într-o mare primejdie. Dar primejdia nu e prezentată nicăieri într-un chip explicit. Vom mai discuta despre pericolul sugerat prin sintagma „te prăvălești în abis". Deși parabola nu are un final anume (putem bănui că

discipolul va respecta sfatul învățătorului, dar e posibil și să-l respingă), rabbi Baruch ajunge tocmai la timp pentru a-i face îndemnul potrivit (mai curând enigmatic decât edificator) și a-l salva din primejdia căderii în abisul nebuniei, în abisul libertății sau în abisul divin: toate conjecturile sunt la fel de (puțin) îndreptățite.

Să discutăm rapid despre imagistica parabolei[1]. Ea nu e nouă. O știm din celelalte scrieri hasidice. O știm de la Kafka. Palatul e, în același timp, o iluzie și o realitate. Totuși, este de presupus că porțile despre care vorbește Buber aici fac parte dintr-un edificiu pur mental. Nici la Kafka nu e, în definitiv, altfel. În *Vor dem Gesetz*, pentru a da numai un singur exemplu, omul de la țară nu poate pătrunde la Lege (reprezentată printr-un edificiu luminos, cu multe intrări păzite de paznici din ce în ce mai puternici), în sensul că mintea lui nu poate străbate dificultatea întortocheată a Legii. La fel e și aici. Porțile sunt ale rațiunii: „die Pforten der Vernunft", spune Buber. Să reținem și termenul folosit de autor pentru „poartă": „Pforte". În limba germană există expresia semnificativă „die Pforten der Hölle": porțile iadului. Punând întrebări după întrebări cu privire la ființa divinității (*Wesenheit Gottes*), tânărul ucenic nu se apropie oare, prin nechibzuință, tocmai de „porțile iadului", ca tărâm al dezordinii, nesiguranței și disperării?

Dificultatea cunoașterii lui Dumnezeu e figurată, așadar, printr-o clădire cu cincizeci de porți. În cultura iudaică, de obicei, cincizeci este un număr festiv, fiindcă semnifică Jubileul. În povestea lui Martin Buber, cincizeci e un număr amenințător și malign. Edificiul, am precizat deja, e, înainte de orice, unul al minții. Dar el poate fi (și chiar este) o aluzie la greutatea însăși a problemei investigate de ucenic: esența lui Dumnezeu (sau drumul spre ea) este asemenea unui edificiu labirintic, asemenea unei succesiuni de porți. În fine, edificiul poate fi și unul real. Cred, totuși, că porțile sunt numai și numai ale rațiunii.

Pentru a putea fi deschisă, orice poartă (reală sau metaforică) are nevoie de o cheie (reală sau metaforică). În textul lui Buber, cheia este răspunsul găsit la o întrebare. Nu ni se spune dacă e necesar un răspuns potrivit. Deschizi poarta ori o forțezi (fiindcă

1. În privința notelor voi fi mai avar decât rabbi Baruch din Mesbiz și voi trimite (pentru un comentariu al imagisticii lui Buber) numai la Urban (2006), iar pentru o prezentare a disputei cu privire la hasidism (așa-numitul diferend Buber-Scholem) numai la eseul lui Levenson (1991), deși aș fi putut cita alte câteva zeci de studii, printre care, desigur, Brody (1998).

ai găsit rezolvarea problemei sau ai fost numai insistent), păşeşti dincolo, ştii mai mult (sau ştii tot mai puţin, ca în cazul ucenicului), dar această „înaintare", *immer weiter vordringen*, în cunoaşterea esenţei divine nu e numaidecât un progres, întrucât, dacă îl credem pe narator, ucenicul ajunge în final să se îndoiască de orice. Până şi ceea ce ştia îi devine nesigur: „das bisher Gewisseste ihm unsicher wurde". Concluzia parabolei e sceptică şi agnostică. Fiinţa lui Dumnezeu este mai presus de puterea noastră de a interoga şi de a găsi soluţii. E mai bine să nu deschizi a cincizecea poartă. E preferabil să nu o deschizi nici pe prima.

Dar dacă în spatele porţii nu-i nimic? Dar dacă dincolo de ultima nu e niciun secret? Ideea că porţile trebuie negreşit să ducă undeva e o străveche prejudecată. În opinia lui rabbi Baruch, e mai cuminte să nu încerci un răspuns şi să nu pui nicio întrebare cu privire la esenţa divinităţii. Răspunsul nu ar aduce nicio lumină şi ar prefigura doar prăbuşirea în abis. „Te prăvăleşti în abis", avertizează rabbi Baruch: „stürzest du in den Abgrund". Substantivul „Abgrund" poate însemna aici şi prăpastie, şi ignoranţă totală, şi întuneric complet, şi nefiinţă divină (ca la Jakob Böhme, de unde Buber a împrumutat semnificaţia termenului), dar şi nebunie. Mă îndoiesc, totuşi, că „Abgrund" ar avea în pasajul citat un înţeles teologic.

Aşadar, discipolul rabinului pune întrebări peste întrebări, formulează răspunsuri la primele patruzeci şi nouă de întrebări, dar la sfârşit se află în impas: în lipsa ultimului răspuns, investigaţia nu i-a fost de niciun folos. Nu mai ştie nimic: e confuz şi încolţit de îndoieli. Ucenicul pare să fi ajuns în pragul nebuniei. Rabbi Baruch din Mesbiz îl vizitează şi îl opreşte din această căutare nechibzuită, printr-o afirmaţie paradoxală: „Nu înseamnă că faci cale întoarsă dacă te întorci, dacă îţi schimbi gândul, dacă te răzgândeşti [*Nicht zurück kehrst du, wenn du umkehrst*]; stai dincolo [*jenseits*] de ultima poartă, atunci, şi te afli în credinţă". Care e, în fond, semnificaţia acestor propoziţii? Aceea că întrebările (în număr prea mare) şi credinţa se exclud? Sau e vorba de un simplu calambur între *zurück kehren* (a se întoarce, a se înapoia) şi *umkehren* (a se întoarce, dar şi a reveni asupra unei idei, a se răzgândi)? Şi unde s-ar cuveni să stea elevul: *dincolo* (jenseits) de ultima poartă, a cincizecea, sau *dincoace* (diesseits) de ea?

Bineînţeles, unii vor spune că *Die fünfzigste Pforte* e o poveste comună (câţi n-au încercat oare să dezlege misterul divin şi n-au

izbândit?), cu un discipol obișnuit, cu un învățător obișnuit și cu o concluzie comună. Un tânăr ucenic imprudent cercetează ființa lui Dumnezeu și își pierde toate certitudinile. Dar ce altceva putea face un discipol? Un maestru grijuliu, rabbi Baruch din Mesbiz, simte pericolul în care s-a vârât ucenicul lui și ajunge la vreme pentru a-l opri din această nesăbuită anchetă. Textul lui Martin Buber ar fi, astfel, un apolog despre lipsa de temperanță a învățăceilor și despre însușirile divinatorii ale magiștrilor. Ar fi, în același timp, o parabolă despre modul în care rabbi Baruch salvează mintea ucenicului său, printr-o lecție despre moderație. A avea virtutea curajului, spune Aristotel, nu înseamnă a fi nesăbuit în acțiuni și nu înseamnă, desigur, nici a fi laș. Virtutea e media dintre o temeritate smintită și o lașitate rușinoasă. A fi curajos în cunoaștere înseamnă, poate, resemnarea de a contempla sfios ultima întrebare fără a încerca s-o dezlegi.

Dar textul lui Buber este, mai sigur, o parabolă despre libertate, despre acordul precar dintre libertate, îndrăzneală și credință. Dacă pui ultima întrebare și cauți răspunsul (un răspuns pe care nimeni nu l-a întrezărit încă!) și dacă formulezi acest răspuns, ajungi acolo unde nu mai există câtuși de puțin alegere. Nici pentru tine și nici pentru ceilalți. Dar dacă alegi să nu pui întrebarea și să nu cauți răspunsul care ar desființa orice alegere (așa cum îl îndeamnă pe ucenic rabbi Baruch), îți rămâne totuși în permanență libertatea de a pune cândva o întrebare la care nu există răspuns. Dar și regretul de a nu o fi pus la vreme. Cu toate acestea, ce mai semnifică o libertate care e doar consecința suspendării ei? Ce poate însemna o libertate care se bazează pe virtutea echivocă a renunțării la libertatea de a formula ultima întrebare?

Nu pot spune, în schimb, absolut nimic despre raportul dintre opțiune și esența lui Dumnezeu, întrucât nici rabbi Baruch nu spune nimic precis în cuvântul lui. Se mulțumește cu simpla evocare a consecinței: „un singur om dacă ar cunoaște răspunsul [la ultima întrebare], nu ar mai exista alegere". Între ce și ce?

În ce mă privește, m-aș mărgini să citesc, în *Die fünfzigste Pforte*, o re-scriere iudaică a unui principiu venerabil, probabil elin (și universal), formulat cândva de Aristotel, deși unii savanți s-au referit la zeița din poemul lui Parmenide ca la o întrupare a acestui principiu: *ananke stenai*. Undeva trebuie să te oprești. Nu e deloc rațional să alegi calea infinitului (progresiv sau regresiv). Dar în textul lui Martin Buber nu e vorba neapărat de o infinitate,

ci numai de presimțirea ei. Nu știm, în fond, nici dacă divinitatea interogată de ucenic e ceva infinit. Deși rațiunea poate găsi, dacă persevereazǎ în viciu, mai mult de cincizeci de întrebări și mai mult de cincizeci de răspunsuri în legătură cu ființa lui Dumnezeu. Deși divinitatea nu poate fi descifrată, am impresia, numai prin cincizeci de întrebări. Deși, la urma urmelor, divinitatea nu poate fi descifrată nici măcar printr-una singură. Alții (sau chiar aceiași) ar vedea în textul lui Buber o parabolă despre necesitatea de a respecta o limită, o re-scriere iudaică (în termeni și imagini iudaice: multiplicarea porților și edificiul labirintic) a vechiului adagiu latin „est modus in rebus". Până și în cunoașterea lui Dumnezeu există o măsură. Ce să mai spunem atunci despre interpretări?

Pentru un cititor simplu (ca autorul acestui eseu), textul lui Buber ar avea, în definitiv, o finalitate hermeneutică, în sensul că ar prezenta celor dispuși să rețină acest adevăr modul în care se cuvine a fi el însuși interpretat pe calea cel mai puțin complicată. Dacă este suficient să pui patruzeci și nouă de întrebări (sau cincizeci), dar e necesar să nu formulezi un răspuns la ultima, în mod analog, este suficient să găsești patruzeci și nouă de interpretări (oricum prea multe) și e necesar să te abții de a căuta încă una. Altfel, te-ai prăbuși fără greș în prăpastia gratuității.

Cel mai simplu ar fi să citim povestea ca o lecție despre *simplitate*.

În fond, parabola lui Martin Buber ne învață un adevăr verificat de toți: cu cât te întrebi mai mult, cu atât pricepi mai puțin. Și cine vrea să afle taina cea mai înspăimântătoare se alege, până la urmă, cu nimic...

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. Principium prodigitatis

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Don Quijote și Goropius Becanus

Într-un moment de inspirație lexicală, Gottfried Wilhelm Leibniz a inventat verbul „a goropiza". De la verb până la substantivul corespunzător e numai un pas. Vorbind ca domnul Jourdain, goropizorul e individul care goropizează. Deși necesar în metafizică (nu mai spun de ce), cuvântul nu a avut succes printre filosofi. Verbul „a goropiza" vine, desigur, de la numele unui savant proverbial, Johannes Goropius Becanus (1519-1572), medic flamand, care s-a ocupat îndeosebi cu investigațiile etimologice. Ce înseamnă, deci, a goropiza?

În *Origines antwerpianae* (1569), Goropius a presupus că limba originară, limba „adamică", pentru a vorbi ca Jakob Böhme, a fost, în realitate, o versiune a idiomului saxon. A numit-o, în consecință, grai cimbric și a presupus (fără a avea vreun temei) că seminția cimbrilor se înrudea cu cimerienii (care au întemeiat orașul Antwerp) și, prin ei, cu familia strămoșului Iaphet. Cimbrica, a mai scris Goropius Becanus, prezenta mai multe semne de originaritate decât ebraica însăși. Leibniz nu a contestat opinia îndrăzneț ului lingvist. În *Noi eseuri asupra intelectului omenesc* (III: 2), i-a dat binecuvântarea. Din graiul cimbric (asemănător cu flamanda) a crescut apoi, ca dintr-o rădăcină viguroasă, arborele tuturor celorlalte rostiri omenești. Mulți au crezut, totuși, că limba originară, limba vorbită de Dumnezeu, de Eva, de șarpe, de Adam, în mijlocul Edenului, a fost ebraica. Printre ei, sfântul Augustin (*cf. De civitate Dei*, XVI: 11, 1). Câțiva au pariat, în schimb, pe arabă, pe greacă sau pe latină. Theodoret de Cyr, de-o pildă, s-a gândit la siriacă. Asemenea ilustrului Goropius Becanus, Leibniz a admis că vechea limbă germană păstra urme neîndoioase din „limba naturală". Dar, în deosebire de precursorul lui olandez, s-a ferit de exagerări.

Patima originilor a fost în mai multe rânduri ridiculizată. În opusculul *Die Sprachen des Paradises* (1688, 47 de pagini), sub pseudonimul Simon Simplex, un contemporan al lui Leibniz, Andreas Kempe, s-a amuzat să afirme că șarpele a înșelat-o pe

Eva în franceză, că Adam și-a exprimat sentimentele în daneză, iar Dumnezeu a poruncit în limba suedezilor. Paradisul a fost, așadar, din capul locului un tărâm poliglot[1].

Deși nu a respins întru totul ipoteza lui Goropius, Gottfried Wilhelm Leibniz a găsit că teoriile acestui savant erau, adesea, elucubrante și, de cele mai multe ori, stupide. Pentru a identifica idiomul originar, este nevoie, bineînțeles, de studiul comparativ al cuvintelor, de harta migrației lor în *oikumene* și de știința etimologiilor obscure. Lingviștii barocului se întorceau, astfel, la pasiunea terminologică a ilustrului Isidor de Sevilla, pentru care cuvântul „cadaver" semnifica nici mai mult, dar nici mai puțin decât „caro data vermibus". Etimologiile pot rătăci. Dacă nu sunt verificate și prin alte indicii, spune cu umor Leibniz, e ușor să goropizezi, *id est* să bați câmpii[2].

În treacăt fie spus, faimosul Johannes Goropius Becanus nu a fost, vai, primul goropizor (dar nici ultimul), așa cum Platon – amănuntul e îndeobște cunoscut – nu a fost primul filosof platonician (dar nici ultimul).

Cu timpul, frenezia adamică a diminuat și s-a stins. Erudiții au fost cuprinși de alte și alte pasiuni științifice, de alte și alte curiozități. Bunăoară: la sfârșitul sfârșitului, după judecata de obște, în ce limbă vor comunica fericiții? În ebraică, în sanscrită, în flamandă, în germana lui Leibniz, în franceză, în frangleză sau într-un idiom cu totul și cu totul nou? Cum va suna limba noului Ierusalim? Iată o temă de cercetare pentru o disertație metafizico-teologo-cosmolonigologică...

Mai aproape de noi, în 1957, Lewis S. Feuer a văzut în goropizorul lui Gottfried Wilhelm Leibniz prototipul savantului care nu acceptă principiul simplității. Goropizorul are defectul de a căuta, de fiecare dată, explicațiile cele mai stufoase. El nu se mulțumește cu explicația frustă. O găsește banală, neinteresantă, materialist-vulgară. Goropizorul multiplică fără oprire entitățile, distincțiile și ipotezele auxiliare[3]. Dar a sprijini ipoteze pe alte ipoteze și a

1. Pentru arșița lingviștilor porniți în căutarea limbii adamice, a se vedea Marice Olender (1999: 9-16). Umberto Eco (2002: 13) spune că Dumnezeu i s-a adresat lui Adam într-un soi de „limbă prin iluminare interioară".
2. Întreaga discuție cu privire la identificarea limbii „primitive și radicale" și la goropizare, în Gottfried Wilhelm Leibniz (1990, III: 2, pp. 216-223).
3. A se vedea, de exemplu, Feuer (1959: 44): „The goropisor is a person who is fixated upon certain *dogmas*". Sublinierea îmi aparține. Pasajul ne va fi de folos când vom cerceta romanul lui Cervantes.

lungi la nesfârşit seria conjecturilor înseamnă a suferi de păcatul goropizării.

Pentru a ilustra acest viciu, Feuer a imaginat un dialog instructiv. Personajele dialogului sunt Robinson Crusoe (un adept al lui Ockham) şi Vineri (un discipol al lui Goropius şi, firește, al lui Walter Chatton). Într-una din zile, cei doi constată o urmă pe ţărm. Robinson deduce că prin acel loc a trecut un om. Vineri spune că au fost, de fapt, doi oameni şi că al doilea individ era, probabil, purtat în cârcă de primul. Robinson răspunde că, în acest caz, urma din nisip ar fi fost mai adâncă. Vineri afirmă că al doilea om a plutit, de fapt, prin văzduh (precum păsările, Zeppelinul sau păpădia), susţinut de o umbrelă. Robinson observă că, în ultimele zile, ţinutul lor nu a fost vizitat de vânt. Din contra, Vineri susţine că vântul a suflat cu putere, dar numai în timpul lor de odihnă. Nu au băgat de seamă nimic fiindcă dormeau adânc. Robinson declară că paginile Bibliei nu s-au clintit din loc (se oprise cu lectura la cartea lui Iov), iar Biblia s-a aflat tot timpul pe masa din curte. Vântul i-ar fi răscolit paginile şi ar fi deschis-o la psalmi sau la profetul Habacuc. Vineri replică, replică, replică... *Et caetera*. Se înţelege că Vineri nu e dispus să cedeze prea uşor. Este gata să inventeze o nouă ipoteză. Şi mai alambicată[4].

Cum vedem, pentru a explica un fapt precis (urma din nisip), goropizorul este dispus să producă la fiece stadiu al discuţiei o ipoteză suplimentară: un om a zburat prin văzduh, a fost purtat de vânt, insula a fost răvăşită de o furtună etc. El refuză evidenţa, dovada empirică, proba faptelor. Construieşte mereu şi mereu ipoteze ramificate, care se sprijină pe ipoteze şi mai ramificate. E un risipitor. În loc să simplifice, complică. Pentru fiece dificultate, goropizorul pregăteşte o nouă ipoteză. Dar noua lui supoziţie ridică o dificultate şi mai mare. Şirul conjecturilor nu se închide niciodată. Sau, când succesiunea de ipoteze e finită şi goropizorul se opreşte, ultima conjectură trimite la o pretinsă existenţă luminoasă prin ea însăşi, la un semnificat transcendental, la un articol de credinţă (Dulcinea, divinitatea, diavolul sau o combinaţie a lor). Dar, în principiu, şirul ipotezelor continuă indefinit. Pentru acest motiv, niciuna din teoriile goropizorului nu se poate verifica. El evită orice confruntare cu faptele, fiindcă se teme pur şi simplu de ele ori le disprețuieşte. Îi este groază de simplitate. Abhoră

4. În parafraza rezumativă a dialogului dintre Robinson şi Vineri (în Feuer, 1957: 112) am mai pus, desigur, şi de la mine.

economia. E complicat, excesiv, confuz. Vrea cu orice preț să fie original. Dar nu e decât un fanatic al risipei.

Oricum ar fi, repet, Johannes Goropius Becanus nu a fost nicidecum cel dintâi goropizor din istoria umanității, iar Vineri (din apologul lui Feuer) nu a fost al doilea. Pre cât îmi dau seama, Miguel de Cervantes Saavedra a descris un goropizor absolut, în persoana bravului, neasemuitului Cavaler al Tristei Figuri, renumitul Don Quijote de La Mancha, vraciul mâhnirilor, tămăduitorul nedreptăților, mântuitorul neamului omenesc, apărătorul văduvelor și orfanilor, vestitorul vârstei de aur, El Însuși.

Dacă nu mă înșel, nimeni nu a remarcat încă afinitatea electivă dintre Goropius și Don Quijote. Amândoi nutresc aceeași indispoziție față de soluția simplă. Amândoi adoră încâlcitul și eschiva. Gândesc după aceleași moduri și figuri silogistice. Au o viziune filosofică asemănătoare. Resping trivialul. Goropizează sau quijotizează.

În arta de a sfida evidența, Don Quijote e neîntrecut. Voi oferi, în eseul de față, din sfinte motive de economie, numai trei exemple dintr-o sută.

Cel dintâi exemplu. În timpul primei sale ieșiri în lume, când nu e însoțit încă de Sancho Panza, Don Quijote se întâlnește la o răscruce de drumuri cu un grup de negustători. Perorează despre frumusețea incomparabilă, cerească a unei anume Dulcinea del Toboso. Negustorii rămân increduli și îi pretind să le-o prezinte. Uluit de atâta scepticism, Don Quijote exclamă: „Dacă v-aș arăta-o, cu ce mare ispravă v-ați mai putea lăuda mărturisind un adevăr atât de vădit? Lucrul de căpetenie este să credeți fără s-o fi văzut, să mărturisiți, să declarați, să jurați și să susțineți" că Dulcinea del Toboso e cea mai frumoasă femeie din lume (*Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*, I: 4). Unul dintre negustori îi cere să producă măcar portretul domniței. Dar asta e o insultă strigătoare la cer. Cavalerul Tristei Figuri are sângele iute, se înfurie și dă să-l pedepsească pe eretic. Rocinante se poticnește și cade cu tot cu cavaler la jumătatea drumului.

Al doilea exemplu. După ce se întoarce acasă, iar preotul, bărbierul și chelăreasa îi pun biblioteca pe foc (dar numai în parte, fiindcă preotul e un censor luminat), Don Quijote se înțelege cu Sancho Panza și pornește din nou în căutarea aventurilor. Cavalerul ajunge în fața morilor de vânt. Sunt uriași, strigă Don Quijote. Nu-s uriași, ci mori de vânt, precizează Sancho Panza. Ba sunt uriași! În pofida evidenței, Don Quijote se năpustește

asupra lor. Sfârşitul încleştării e previzibil: una din aripile morii îl trânteşte pe cavaler la pământ. Sancho exclamă: „Vai de păcatele mele! Nu am spus eu luminăţiei tale că sunt doar nişte mori de vânt?". Protagonistul nu poate fi păcălit atât de uşor. Don Quijote găseşte un răspuns definitiv, care e, în realitate, cercul cel mai vicios cu putinţă: de fapt, morile de vânt sunt nişte uriaşi preschimbaţi de către magul Frestón în mori de vânt, dar tot uriaşi rămân în esenţa lor şi nu mori de vânt (I: 8). Confruntarea cu adevărul a dat încă o dată greş.

Al treilea exemplu şi ultimul. În peregrinările lui, Don Quijote întâlneşte doi nobili călări şi un grup de păstori „cu creştetele încununate de ghirlande de chiparos şi de laur". Intră în vorbă cu nobilii, discută despre tagma cavalerilor şi teoretizează *iubirea pasiune*, înainte de tomul lui Denis de Rougemont. Drumeţii pricep din poliloghia lui Don Quijote că „ţine de esenţa oricărui cavaler rătăcitor să fie îndrăgostit" şi devin curioşi. Cine este aleasa? Iată răspunsul cavalerului:

> Eu n-aş putea spune dacă dulcea mea vrăjmaşă doreşte sau nu să ştie lumea că îi sunt serv; tot ce ştiu, dacă ar fi să răspund la ceea ce sunt întrebat cu atâta cuviinţă, este că numele ei e Dulcinea, patria îi este Toboso, localitate din provincia La Mancha; rangul trebuie să-i fie cel puţin de principesă, de vreme ce-mi este regină şi stăpână; frumuseţea, supraomenească, pentru că în ea se adeveresc toate mai cu neputinţă de gândit şi mai himerice atribute de frumuseţe din câte dau poeţii iubitelor lor, căci cosiţele-i sunt de aur, fruntea îi e o câmpie eliseană, sprâncenele i-s curcubee, ochii sori, obrajii trandafiri, buzele corali, dinţii perle, gâtul alabastru, şi marmură pieptul, fildeş mâinile, zăpadă albeaţa pielii, iar părţile pe care cuviinţa le ascunde ochiului omenesc sunt în aşa fel, pe cât gândesc şi socot eu, încât numai o înţeleaptă pudoare le-ar putea cel mult cânta laude, căci a le asemui cu ceva pe lumea asta nici nu poate fi vorba (I: 13).

În faţa acestui portret axiomatic, compus din toate poncifele liricii pasionale, în faţa acestui adevăr sempitern, orice îndoială se cade a înceta. A tăgădui existenţa domniţei e fără rost. Dulcinea nu întruchipează o realitate, ci un postulat. Nu e o făptură, ci o dogmă. Drumeţii îl ascultă cu evlavie, deşi numai Sancho Panza îl crede pe cuvânt.

Cum procedează Don Quijote? Nu foarte simplu. Ia morile de vânt drept uriaşi, călugării benedictini drept vrăjitori (I: 8) şi dacă i se spune că morile de vânt sunt numai mori de vânt (sau

călugării niște călugări literali), el respinge observația și propune o ipoteză suplimentară, o interpretare lunatică. Nici experiența, nici încercările, nici observațiile nominalistului Sancho Panza nu-l conving.

Don Quijote e un realist metafizic, care nu dă crezare ochilor, ci doar minții sale înfierbântate. E un rătăcitor printr-o lume (pe care o crede) inteligibilă, de Forme și *realia*. Construiește alegorii, corijează universul după ceea ce a citit în cărți, îi desăvârșește configurația. În cazul lui, simțul văzului e nul. Dar puterea intelectului imaginativ, nelimitată.

Post-scriptum

Când am compus acest eseu, nu am uitat nicio clipă că Don Quijote nu a fost, propriu vorbind, un om de știință (sau un hermeneut) și că nu a fost nici măcar *ens reale*, ci *ens rationale, fictum*, o ființă de hârtie și cuvinte. Numai Don Quijote e cu adevărat Don Quijote. Nu poate fi confundat cu nimeni. Dar mulți oameni de știință (și tot pe atâția hermeneuți) din imediata lui contemporaneitate au procedat ca Don Quijote: au goropizat, au quijotizat.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cavalerul Tristei Lecturi

Unde greşeşte însă cititorul cu numele Alonso Quijano, cunoscut tuturor ca Don Quijote de La Mancha? Şi în ce fel eşuează lectura lui? Ar fi mult prea simplu, cred, să punem nebunia eroului doar pe seama unui intens şi nechibzuit efort mintal, a unei epuizări nervoase. Don Quijote nu e, de altfel, singurul cititor nocturn din istoria lecturii. Au mai fost, înaintea lui, alţii, mulţi, nenumăraţi. Cărturarii din Evul Mediu, se ştie, dorm puţin, pe apucate, fără plăcere. Tradiţia e de a te păstra tot timpul treaz, de a priveghea neîncetat (şi de a te ruga sau citi din Scriptură, în tot acest răstimp). Don Quijote nu se roagă neîncetat şi nici nu citeşte din Scriptură, deşi priveşte cărţile despre cavalerii rătăcitori ca literă de evanghelie. Cauza nebuniei nu pare, aşadar, atât de simplă (efortul excesiv), cum insinuează, în câteva propoziţii de la începutul romanului, Miguel de Cervantes Saavedra.

Să observăm, mai întâi, că ilustrul hidalgo transformă de la bun început orice relaţie fizică într-o formă de lectură. În asta constă, de altfel, sminteala lui. El nu percepe la propriu lumea din jur. O traduce simultan în structuri ficţionale. Şi nu priveşte la propriu oamenii şi peisajul. Interpretează şi compară. Cu alte cuvinte, în cazul lui Don Quijote, raportul senzual cu lucrurile nu mai e niciodată unul imediat şi frust. Senzaţia însăşi a devenit livrescă. Cavalerul simte ca în cărţi sau nu simte deloc. Râurile nu se rostogolesc la picioarele sale decât dacă au curs deja la picioarele lui Florismarte de Hircania, vânturile nu bat decât dacă au vuit deja în preajma vestitului spadasin Quirieleison de Montalban. În fine, domniţele nu au chip decât dacă au fost descrise deja de Gaspar Gil Polo în *Diana enamorada*.

E lesne de văzut: Don Quijote are la dispoziţie, măcar la începutul lecturii, două tipuri de „cărţi". Pe de o parte, cărţile din biblioteca personală (în număr de vreo două sute!), „mincinoase" de la un capăt la altul, despre cavaleri rătăcitori, despre domniţe mai mult sau mai puţin ingrate (precum Dulcinea cea vrăjită),

despre vicisitudinile amorului pasionat etc. E vorba de cărțile care vor sfârși sub brațul nemilos al justiției laice prin a fi arse în ograda din dos a casei cavalerului[1]. Pe de altă parte, cartea lumii, la fel de încurcată, cu mai puține prodigii, totuși. Cu timpul, Don Quijote (și nu numai el) ajunge să le confunde sistematic. Cărțile coincid. Ficțiunea din romanele cavalerești invadează brusc realitatea, o cotropește și îi ia locul, cel puțin în mintea lui Don Quijote, dacă nu și în mintea celorlalte personaje. Sancho Panza nu face excepție. Nu spun cine știe ce noutate. Observația e obișnuită și s-a mai făcut. Criticii au analizat deja așa-numita eroare quijotică. *Ens rationis* înlocuiește cu totul *ens reale*. Universul devine o nălucire și e observat în funcție de o iluzie (*cf.* și Auerbach, 1967: 372).

Mai puțin obișnuită, în schimb, e diferența dintre cele două tipuri de lectură impuse (sau cerute) de cele două tipuri de cărți. Și, în consecința acesteia, eroarea exegetică a lui Don Quijote. Ce înseamnă însă a citi eronat? Voi răspunde astfel: a citi literal o carte care impune o lectură alegorică și a citi alegoric o carte care impune o lectură literală. Don Quijote cade în ambele păcate deopotrivă. El citește literal romanele cavalerești, construite după regulile alegoriei (descriu metaforic o inițiere și o soluție soteriologică),

1. Când vorbim de incendii narative, gândul ne poartă imediat la *Fahrenheit 451*. Dar Bradbury nu e singurul scriitor care a imaginat distrugerea cărților prin foc. Primul este, desigur, Cervantes, cu *Don Quijote* (capitolele 5-7 din partea întâi). Dacă trecem peste rugul lui Louis-Sébastien Mercier, în *L'An 2440*, al doilea ar fi Elias Canetti cu romanul *Die Blendung* (*Orbirea*), publicat în 1935. Următorul pe lista mea este Mervyn Peake, cu trilogia *fantasy Titus Groan*, titlu tradus în franceză ca *Titus d'Enfer*. Prima ediție a romanului este din 1946. Biblioteca incendiată îi aparține lordului Sepulchrave, stăpânul castelului Gormenghast. Stăpânul are obiceiul demodat de a citi. Dar biblioteca sa cade pradă flăcărilor. Abia acum ar veni Ray Bradbury cu romanul *Fahrenheit 451* (publicat în 1953), care e o distopie. În societatea imaginată de Bradbury, pompierii au menirea de a da foc tuturor cărților. Lectura este o activitate ilicită. Pentru a păstra cărțile, oamenii înșiși trebuie să devină cărți, memorându-le. Ar veni, după socotelile mele, Umberto Eco. În *Numele trandafirului* (1981), la final, biblioteca abației ia foc și arde vreme de trei zile. Incendiul e o metaforă pentru sfârșitul unei lumi. Și prozatorul Paul Auster descrie un incendiu livresc, în romanul *In the Country of Last Things* (1987), tradus de francezi sub titlul complet modificat de *Le voyage d'Anna Blume*. În sfârșit, voi mai aminti un incendiu: poate fi găsit în romanul lui Dai Sijie, publicat la Gallimard în anul 2000 și tradus la noi sub titlul *Balzac și Micuța Croitoreasă chineză* (Iași, Editura Polirom, 2011).

și alegoric „cartea lumii", care impune cel mai adesea o lectură trivială. Să-l urmărim un moment pe aprigul cavaler la lucru.

Cât stă acasă, don Quijote citește zi și noapte, fără pauze, ca un posedat. Cu glas tare, îmi închipui. Așa citeau strămoșii lui. Așa citesc și contemporanii. Natura problemelor pe care și le pune în timpul lecturii e, cum să zic?, literalistă. Se miră, spre exemplu, de faptul că Don Belianis, eroul lui Jerónimo Toribio Fernández, are tenul imaculat în pofida loviturilor primite, a rănilor și balafrelor și ajunge să-i invidieze pe vracii care-l tămăduiesc. Don Quijote ia mereu și mereu povestirea *ad litteram*. Dificultățile hermeneutice pe care le întâlnește nu sunt niciodată elucidate într-un sens alegoric. Don Quijote urmează, dacă am observat corect, o strategie literală și nu una inițiatică: „Închipuirea i se împuie cu tot ce citea în cărți, cu farmece și cu lupte drepte, cu bătălii și cu provocări la duel, cu declarații de dragoste și cu iubiri, cu chinuri și cu sminteli nemaiauzite. Și-i intră în cap așa de strașnic că toată grămada aceea de scorneli pe care le citea, petrecute doar în vis, erau adevărul-adevărat, încât pentru el nu se afla pe lume istorie mai vrednică de crezare".

Ca orice literalist, Don Quijote face două greșeli. Ia întâmplările ficționale drept adevăr (confundă, așadar, sensul literal cu sensul istoric, tocmai acolo unde nu există câtuși de puțin un sens istoric, adică în romanele de aventuri) și nu caută dincolo de litera întâmplărilor relatate o semnificație de ordin mai înalt. Despre a doua greșeală am scris deja.

Prima eroare vine din faptul că, în ficțiune și numai în ficțiune, semnificația literală nu este și una istorică, precum în cărțile Bibliei, care istorisesc drama poporului iudeu. Abia mai târziu, în *Tratatul teologico-politic*, Spinoza va denunța confuzia, aplicând Scripturilor o lectură imanentă. El investighează sistematic numai semnificația enunțurilor profetice (semnificația de ordin literal) și nu-și mai propune să verifice adevărul celor citite (așa-zisul sens istoric). Spinoza traduce în ficțiune fabula biblică, o „de-realizează". Don Quijote, în schimb, „realizează" ficțiunea. Pentru Spinoza, în textul vetero-testamentar, totul devine o fabulă. Pentru Don Quijote, în ficțiune, totul devine adevăr. Dar în lumea reală? Și aici Don Quijote greșește. În loc să interpreteze literal, el interpretează simbolic. Nimic nu e ce pare a fi. Morile de vânt sunt niște uriași, călugării benedictini niște vrăjitori, hanul e un castel, târfele (doar femei de viață) devin femei de viță etc.

Într-un cuvânt, lectura lui Don Quijote nu e în nicio împrejurare adecvată. În capitolul 18 din partea întâi, urcat pe o colină, viteazul privește fără să vadă două turme de oi, dar „vede în închipuire tot ce nu vedea și nici nu era". Urmează o enumerare demnă întru totul de înșiruirile excesive ale meșterului Rabelais. O reproduc pentru frumusețea ei:

> Cavalerul pe care-l vezi aici, cu armură galbenă, care are pe scut un leu încoronat închinându-se la picioarele unei domnițe, este viteazul Laurcalco, senior al Podului de Argint; celălalt, cu armura înflorită de aur, care are pe scut trei coroane argintii pe câmp de azur, este temutul Nicocolembo, mare duce de Quirocia; celălalt, cu brațe gigantice, care stă de-a dreapta lui, e neînfricatul Brandabarbarán de Boliche, senior al celor trei Arabii, care vine înzăuat în piele de șarpe și are drept scut o poartă care, după câte merge vorba, e un canat de la ușa templului dărâmat de Samson, atunci când, cu prețul vieții sale, s-a răzbunat pe vrăjmași. Întoarce-ți acum ochii în cealaltă parte și vei vedea înaintea și-n fruntea cesteilalte oștiri pe veșnic biruitorul și nicicând biruitul Timonel de Carcajona, principe al Noii Viscaya, care vine acoperit de arme împărțite în sferturi albastre, verzi, albe și violete și are pe scut o pisică de aur, pe un câmp roșcat ca blana leilor...; celălalt, care împovărează și face să se îndoaie șalele acelei puternice iepe, cel care poartă arme ca zăpada de albe și scut alb fără de nicio stemă, e un cavaler nou, francez de neam, numit Pierres Papin, senior al baronatului de Utrique. Celălalt, care bate cu călcâiele împintenate coastele ușoarei și parcă zugrăvitei lui zebre și poartă armurării cu clopoței de smalț de azur, e puternicul duce de Nerbia, Espartafilardo al Codrului, care are ca emblemă, pe scut, un sparanghel, cu o deviză în limba spaniolă care sună: *Rastrea mi suerte*.
> Și stete în chipul aceasta să înșire mulțime de cavaleri dintr-un escadron și din celălalt, așa cum și-i imagina, dându-le tuturor arme, culori, embleme și devize, scoase din închipuirile nemaipomenitei lui sminteli.

În acest pasaj, de-realizarea lumii sensibile e completă.

În concluzie, aceasta e greșeala hermeneutică a lui Don Quijote: citește literal cărțile care impun o lectură alegorică și alegoric cartea care impune o lectură literală. Cavalerul Tristei Figuri procedează mereu pe dos și devine astfel, fără să vrea, Cavalerul Tristei Lecturi.

Baśka, Emma, Anne de Breuil

Dacă am observat bine, se face adesea confuzie între două tipuri de lectură. Mai precis, între lectura completivă (sau de concretizare) şi lectura pur semantică (sau explicativă). Să vedem despre ce este vorba...

Într-un studiu cunoscut, Roman Ingarden (1978: 80-98) a arătat ce trebuie să înţelegem prin „concretizarea" unui text. Rezum drastic. Orice operă literară (poezie sau proză, nu contează) are lacune, zone de indeterminare sau, cu un termen englezesc, la modă astăzi, *gaps*. Când începe lectura, cititorul încearcă de îndată – şi fără a reflecta excesiv – să completeze inevitabilele ei lacune. Exemplul lui Ingarden e instructiv. Cititorul romanului *Pan Wołodyjowski*, să zicem, nu află, chiar după ce a parcurs câteva capitole, ce nuanţă au ochii domniţei Baśka. Dacă nu e dăruit cu o răbdare superlativă şi dacă autorul amână prea mult dezvăluirea acestui amănunt anatomic, cititorul o va închipui, după propria-i voinţă, cu ochi negri, căprui, albaştri sau de culoarea întunecată a vinului (cum e marea la Homer şi la Joyce, *oinops pontos!*). Sprijinindu-se pe sugestii textuale sau, pur şi simplu, pe facultatea divinaţiei, cititorul va alege (în acord, de altfel, cu gustul lui Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz) albastrul. În acelaşi mod vor fi completate (sau postulate, pur şi simplu) celelalte trăsături ale portretului: chipul, statura, tonul vocii, mimica. Scriitorul nu dezvăluie întotdeauna cutare detaliu, fiindcă nu are timp, fiindcă aşteaptă un moment potrivit sau fiindcă e distrat, dar cititorul completează de la sine portretul personajului.

A proceda astfel, observă în fugă Ingarden, înseamnă aproape întotdeauna a depăşi textul. Consecinţa e, totuşi, lipsită de gravitate. Până la urmă, concretizarea este cerută de textul însuşi şi de intenţia autorului. Se presupune, cu deplin temei, altminteri, că domniţa Baśka e înzestrată cu toate însuşirile pozitive (şi mai puţin negative) ce caracterizează, de obicei, specia femeilor în universul cunoscut (şi la un moment dat), deşi scriitorul nu e

constrâns să le menționeze pe toate, dintr-o pricină evidentă: nu e Dumnezeu și nu redactează o carte pentru intelectul divin. Nu-i un secret: în mintea lui Sienkiewicz, Baśka are doi ochi, două mâini, frunte, gură, gât, umeri, un sistem nervos vegetativ, o inimă sensibilă, inspiră și expiră, râde, plânge, iubește cu patimă, are griji și bucurii, visează, înțelege perfect limba poloneză și o vorbește fără accent ș.a.m.d., chiar dacă prozatorul nu le precizează în text pe toate.

Nicio completare nu poate determina îndeajuns acest portret. El rămâne oricum neterminat. Pentru a-l desăvârși, ar fi nevoie de un timp infinit și de o răbdare pe măsură. În deosebire de critici, scriitorii procedează (aproape) întotdeauna economic. Nu oferă decât strictul necesar. Virtutea risipei rămâne, astfel, în seama exegeților și a cititorului obișnuit, care nu e obligatoriu un exeget, dar care înțelege, adeseori, mult mai bine romanul lui Sienkiewicz decât exegeții lui Sienkiewicz și decât Sienkiewicz însuși. Sigur, concretizarea poate da greș acolo unde textul este eliptic, acolo unde expresia e ambiguă. Un cititor îndrăzneț sau neatent poate realiza oricând o completare improprie. De obicei însă nu greșește.

De-o pildă, ar fi o ipoteză nefondată să pretinzi că domnița Baśka are părul vopsit în roșu strident. Henryk Sienkiewicz amintește în mai multe rânduri că Baśka are părul bălai, dar însăși intuiția noastră ne-ar opri să producem o astfel de supoziție. Baśka nu-și vopsește părul. Și e mereu și mereu naturală. De asemenea, Baśka nu poartă costum de amazoană, precum englezoaicele din vremea reginei Victoria. Lumea gândită de prozator în *Pan Wołodyjowski* respinge o atare apariție anacronică (și exotică). Altfel spus, în lectura de completare, „totul depinde de fantezia și preferințele cititorului, care poate împlini lacuna cum poftește sau poate lăsa gol locul nedeterminat" (Ingarden, 1978: 90). Nu sunt sigur că o astfel de lectură e îndrumată numai de preferințe și instincte. Concretizarea nu e niciodată sălbatică. Ea depinde (și e controlată într-o oarecare măsură) de textul însuși. Și de o enciclopedie. Baśka nu e matroana din Ephes (evocată în *Satyricon* de Petronius) și nici nu e Matelda lui Dante, deși e mai apropiată de Matelda decât de matroana din Ephes. Jocul determinărilor e supraveghiat. Pentru acest cuvânt, uneori, e cu neputință să rezolvi o lacună. Textul implică, vom vedea mai departe, indeterminări definitive, care nu pot fi împlinite nici de fantezia cea mai temerară.

Mă întorc la observația inițială. Una este să interpretezi, adică să construiești o inferență pentru a susține o ipoteză cu privire la semnificat, și cu totul alta este să completezi, după „fantezie și preferințe", lacunele unei povestiri. A interpreta (*id est* a căuta o semnificație și a încerca s-o justifici) nu e totuna cu a te întreba (la modul ludic sau serios) unde a fost înfierată Anne de Breuil (Milady) a lui Dumas și ce a simțit femeia în timpul torturii. Nu mai pun la socoteală faptul că Anne de Breuil e o făptură fictivă, ca și Matelda lui Dante, ca și Baśka. Deosebesc așadar operația interpretării de lectura completivă (*elaborative interpretation*, în terminologia lui Novitz).

Fiindcă ambele procedee presupun ipoteze, David Novitz (2000: 5-7) le consideră deopotrivă interpretări[1]. Nu sunt. Îndrăznesc, așadar, să nu fiu întru totul de acord cu el. Chiar dacă a interpreta și a completa înseamnă a propune ipoteze (adică aserțiuni probabile) și a le întemeia silogistic, cele două operații nu se suprapun. Una stabilește datele, cadrul, portretele, „reprezentarea", mobilează lumea textului. Cealaltă identifică semnificația acestei lumi. A fi nu este totuna cu a semnifica, deși pentru a înțelege e nevoie de o ființare. Completarea este o operație ontologică sau, mai curând, epistemică; interpretarea, una semantică. Firește, în măsura în care completările diferă, interpretările nu coincid. Completarea lacunelor e o condiție necesară a interpretării, dar rămâne, de regulă, în afara ei. Nu interpretez nimic dacă observ (sau intuiesc pe o cale obscură) că Baśka are părul galben deschis, chiar înainte de a întâlni acest amănunt în text. Împlinesc lumea descrisă în *Pan Wołodyjowski* cu detalii pe care autorul le-a trecut cu vederea sau a ales să le divulge abia la sfârșit sau nu le va spune niciodată. Mai trebuie să o și înțeleg.

Bineînțeles, criticul literar poate face una sau alta nepedepsit. Completează locurile indeterminate (dacă are imaginație) și, în același timp, recuperează încărcătura semantică a romanului. Dar e bine să deosebim cu grijă cele două tipuri de lectură.

În studiul său, Roman Ingarden nu pare a sesiza diferența. Care e uriașă! Și nici Wolfgang Iser, mai târziu, nu insistă asupra ei. Concretizarea încearcă să construiască tabloul unei lumi ficționale (ca și cum ar fi vorba de lumea reală), să-i precizeze detaliile, să

1. Novitz numește cele două tipuri de lectură „elaborative interpretation" (completarea) și „elucidatory interpretation" (explicarea de text, lectura propriu-zis semantică).

adauge culori, miresme, înfățișări, specii florale (în versetul 2: 1 din *Cântarea cântărilor*), un calendar, o cronologie. În ce zi anume a anului 1300 și-a început „Dante", personajul lui Dante Alighieri, călătoria în infern? În ce zi a ajuns în paradis? Trebuie să calculăm (dacă avem timp). E vorba negreșit de o lectură de completare. Acest tip de lectură este o operație în primul rând *epistemică*. Stabilește date, informații implicite. Pentru a înțelege ceva, trebuie să știu. Și invers: pentru a ști e nevoie să înțeleg. Știu bine că Anne de Breuil are un semn infamant pe umăr. Alexandre Dumas nu mă lasă nicio clipă să uit acest detaliu. În lumea celor trei muschetari, semnul lui Milady e un adevăr indiscutabil. Dar înțelesul acestei împrejurări îmi scapă. Nu mai e necesar să adaug: completarea depinde, în mare măsură, de „enciclopedia" cititorului, în sensul dat de Umberto Eco termenului. În plus, ca și interpretarea, nu se poate încheia.

Un exemplu amuzant de lectură completivă a sugerat într-un eseu mai vechi Lubomír Doležel (1995), când s-a întrebat ce semn din naștere avea Emma Bovary pe umărul drept[2]. Firește, o atare curiozitate e vană, pentru motivul decisiv că Flaubert nu a scris absolut nimic în această privință. Textul e mut. Orice am face, nu vom găsi un răspuns susținut de vreo propoziție. Știm, în schimb, cum moare Emma. E adevărat că se sinucide cu arsenic (*Doamna Bovary*, III: 7): „luă borcanul albastru, smulse capacul, vârî mâna înăuntru și, scoțând-o plină de praf alb, începu să-l mănânce chiar din palmă". Gestul nu se poate uita. Știm pe cine a iubit Emma. Știm cum s-a înșelat cu privire la sine. Știm că l-a disprețuit pe Charles Bovary... Cât despre semnul din naștere, nu putem infera o concluzie. Îl putem crea pur și simplu din simpla plăcere a fantazării, deși nu ne va folosi la nimic. Nu ne va folosi nici să-i adăugăm eroinei o aluniță sub ochiul stâng. Dar asta nu mai înseamnă, la propriu, a completa, ci a re-scrie *Madame Bovary* și a propune un personaj diferit.

Mai mult temei ar fi avut, de pildă, întrebarea cu privire la adevărata culoare a ochilor Emmei. Gustave Flaubert (sau, mai degrabă, naratorul lui Flaubert) afirmă adesea că sunt negri (I: 8 – „O vedea în oglindă... Ochii ei negri păreau și mai negri"), dar, peste o sută și ceva de pagini, subliniază, în uimirea cititorului naiv, că ochii Emmei sunt, de fapt, albaștri (III: 1 – „Noianul de

2. Pentru observații interesante cu privire la completare, vezi articolul semnat de Stenzel (2004).

gânduri triste întuneca ochii ei albaştri"). Nu poate fi vorba de o neatenţie a prozatorului, deşi unii exegeţi irespectuoşi au insinuat tocmai o atare neglijenţă. Nu pot decât să-i deplâng. Dacă Homer mai aţipea din când în când, romancierul francez a suferit de o *ideală insomnie*. Pesemne că Flaubert se gândea la un albastru atât de întunecat, încât negrul ajunge să domine cu totul glaucul, care nu mai poate fi ghicit de îndată. Şi acesta e, cu siguranţă, cazul Emmei. De cele mai multe ori ochii eroinei par întunecaţi[3]. O singură dată îşi vădesc adevărul. Iată explicaţia lui Flaubert: „văzuţi de aproape, ochii ei păreau măriţi, mai ales când, trezindu-se, clipea de mai multe ori; negri la umbră şi albastru-închis în plină zi, *aveau parcă straturi de culori succesive* [*s.m.*], care, mai întunecate la fund, se limpezeau din ce în ce spre suprafaţa emailului. Ochiul [lui Charles, *n.m.*] se pierdea în aceste adâncimi" (I: 5). Cine n-ar vrea să dispară cu totul în bezna unei astfel de priviri!

Dacă semnul din naştere al Emmei Bovary urmează să fie doar postulat de cititor (dacă are dispoziţie şi timp), Justine a marchizului de Sade ori Anne de Breuil a lui Alexandre Dumas poartă un astfel de semn, deşi nu e din naştere. Din motive opuse, ambele femei au fost înfierate. Nevinovata Justine, în urma unui denunţ mincinos. Milady, pe drept. Operaţia se numea în franceză „fleurdeliser": a imprima conturul unui crin în carnea unui nelegiuit. Conturul unui crin *regal*. Termenul „fleurdeliser" avea şi alte sensuri: o casetă, un dulap, un stindard puteau fi şi ele ornate cu flori de crin. Împins de o curiozitate pe care o consider deşartă, istoricul literar ar voi, probabil, să afle pe care umăr purta Milady stigmatul lilial. Nimeni nu-l poate opri să procedeze în acest chip, deşi nu e câtuşi de puţin recomandat, dacă ţinem seama de principiul simplităţii. Istoricul va merge la textul despre *Cei trei muschetari* şi va investiga fără cruţare pasaje de felul următor:

> (a) I-a sfâşiat cu pumnalul [costumul de vânătoare, *s.m.*] şi i-a dezvelit umărul. Ghiceşti, d'Artagnan, ce avea pe umăr? – întrebă Athos într-un hohot de râs.
> — De unde să ştiu?
> — O floare de crin! Era înfierată!
> — Ce grozăvie! – strigă d'Artagnan. Adevărat?

3. Par şi căprui, uneori, spre dezamăgirea interpreţilor academici. Iată: „Ceea ce [Emma] avea frumos erau ochii; deşi căprui, păreau negri din cauza genelor" (I: 2).

(b) D'Artagnan o apucă de capotul din pânză subțire de India..., dar ea [Milady] se smuci, încercând să-i scape din mâini. Pânza se rupse, dezgolind-o, și pe unul din... umeri..., el zări, cu o cutremurare de negrăit, floarea de crin, stigmatul pe viață, înfierat de mâna călăului. — Dumnezeule! răcni d'Artagnan... și rămase în pat fără glas, încremenit și rece ca un sloi. După groaza de pe fața lui, Milady se simți dată în vileag... [d'Artagnan] îi cunoștea acum taina, o taină cumplită.

Să trecem peste această profuziune de epitete previzibile și peste trăirile vădit exagerate ale eroilor, care păreau altădată mai curajoși. E sigur, totuși, că Alexandre Dumas nu dezvăluie curioșilor decât faptul înfierării, nu și locul ei exact. Arsura e undeva pe unul din umerii lui Milady. S-ar mulțumi istoricul literar să noteze fără comentarii acest amănunt? Mă îndoiesc. Lectura ar rămâne – nu-i așa? – incompletă.

Fiind un individ extrem de curios, exegetul va dori negreșit să pătrundă enigma florii de crin. În acest nobil scop, va părăsi textul (care e, în definitiv, documentul suveran) și va cerceta izvoarele judiciare și istorice din intervalul 1626-1630, să zicem, când se petrece acțiunea romanului. Savantul va găsi, cu siguranță, în arhivele istorice nu numai relatări elocvente despre procese și sentințe, despre pedeapsa înfierării, despre femei care au fost mutilate în acest chip, dar și instrucțiuni cu privire la umărul care trebuia ars. Interpretarea, în schimb, nu va progresa prea mult. Dacă va persista, istoricul literar va ajunge să confunde ficțiunea cu documentul juridic și semnul lui Milady cu un semn real. Până la urmă, e cu putință să găsească în paginile vreunui tom uitat un răspuns științific: fierul călăului punea crinul pe cutare umăr, în cutare loc precis. La ce bun? Lămurirea acestui detaliu textual este imposibilă (lacuna e absolută) și orice ipoteză poate fi respinsă printr-un simplu apel la economie și bun-simț. Mai interesant decât să chestionezi inutilul e să cauți semnificația episodului.

Aș menționa, în treacăt, întrebarea ilustră pe care a inventat-o cândva un critic englez cu simțul umorului pentru a vădi inutilitatea acestor investigații: câți copii a avut Lady Macbeth? Să mai spun că o astfel de întrebare nu cere răspuns? Mai cu folos ne-am întreba ce semnifică o propoziție precum „parfumul [crinului] este contrastul absolut al unui miros cast" (J.-K. Huysmans) și ce legătură poate avea acest parfum cu teribila, neuitata Anne de Breuil...

O simplă remarcă, în final. Prin raport cu proza, concretizarea unui poem ca *Ash Wednesday* e mult mai dificilă, deși Roman Ingarden nu exclude, din analizele lui, poezia lirică. Citează, de altfel, un sonet de Adam Mickiewicz, *Stepele de la Akerman*: „cum arată iarba, care sunt speciile de flori, ce culoare au etc., toate rămân neprecizate în text". Astăzi, în schimb, completarea și poezia par (sau sunt?) de-a dreptul incompatibile. De îndată ce completezi în vreun fel versul „Doamnă, trei leoparzi albi stăteau sub un ienupăr", poezia dispare. Dar acest lucru nici nu e posibil dacă ne referim strict la *Ash Wednesday*. Doamna nu e obligatoriu Fecioara Maria, cum a tradus poetul Șerban Foarță. Doamna e, pur și simplu, Doamna. Leoparzii sunt albi și stau sub un ienupăr. Ei au o proprietate suficient de ciudată (albeața), care vădește imediat faptul că nu sunt niște leoparzi obișnuiți. Nu aparțin lumii sensibile. Au sosit, pesemne, de altundeva. Din închipuirea avară a poetului, să zicem. Ca atare, nu putem descrie și completa entități străine (sau ireale), pentru motivul limpede că nu avem experiența lumii (și a faunei) din care provin.

Cu siguranță, leoparzii lui T.S. Eliot nu sunt albi fiindcă au încărunțit de bătrânețe, fiindcă a nins peste ei sau au fost pictați de Salvador Dalí, într-o vizită la grădina zoologică. Așa i-a desemnat, pur și simplu, Thomas Stearns Eliot. Sunt albi pentru că sunt albi. Mai mult de atât nu poți spune. Nu putem estima nici cât de contorsionat este acel ienupăr care-i adăpostește, întrucât nu știm nimic despre arborii din universul creat de poet în *Ash Wednesday*. Câtă vreme T.S. Eliot nu spune nimic, acest detaliu ne scapă. În fond, el nici nu ne-ar spori înțelegerea, dacă mai poate fi vorba de înțelegere într-un caz atât de complicat. Prin ceea ce a scris, poetul a oferit deja totul, chiar dacă ni se pare puțin. A instituit o lume.

Sunt constrâns astfel să accept următoarea evidență: completarea e posibilă doar în romanul realist și, am bănuiala, în poezia epică. Nu e posibilă, în schimb, în *Cânturile lui Maldoror*. Dintr-o pricină luminoasă: ar distruge poemul. În altă ordine de idei, poezia e dominată în întregime de principiul simplității. Nu altfel trebuie să arate interpretarea ei. Poetul descoperă minții noastre exact cât trebuie: nici mult, nici puțin. E bine, așadar, ca leoparzii lui Eliot să rămână pentru totdeauna niște entități lacunare. Cu alte cuvinte, în poezia lirică (la Rimbaud, Isidore Ducasse conte de Lautréamont, la Apollinaire, la T.S. Eliot, la Pound), orice completare e o previziune ratată. Am vrea să ghicim, poate, cum

se înfățișează universul poetului dacă ar fi complet. Nu-i cu putință. Printr-o astfel de procedură, *Ash Wednesday* și-ar pierde complet identitatea, ar deveni o poezie diferită și, poate, nu ar mai fi deloc o poezie. S-ar adapta greoi exigențelor lumii reale.

Să închei dar: Baśka, pricepe oricine, nu este o ființă incompletă. Nu are doar ochi, dinți și sprâncene. Dar leoparzii lui Eliot pot rămâne, ei, incompleți.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Excesul quodlibetal

Dacă admitem că există un principiu al economiei, există cu siguranță un principiu al excesului, care traduce sempiterna înclinație umană către gratuitate. L-am numit mai sus principiu al suplimentării. Risipitori au fost, am văzut deja, exegeții. Dar risipitori, proverbial de risipitori, au fost îndeosebi teologii scolastici. Nimic nu le-a rămas ascuns (sau neînțeles).

Nu numai că s-au întrebat cu privire la toate acestea (și chiar la mai mult decât atât), dar teologii au aproximat și expus, observând cu fidelitate principiul suplimentării, întreaga mulțime a soluțiilor posibile. Iată, mai întâi, un catalog foarte sumar al întrebărilor mai ciudate: „utrum Deus possit virginem corruptam reparare?"; „utrum Deus possit scire plura quam scit?": Dumnezeu poate ști mai mult decât știe?; Dumnezeu poate crea și zvârli în capul diavolului piatra de neridicat?; poate modifica adevărurile necesare?; poate răsturna trecutul, câtă vreme sucesiunea temporală e imuabilă?[1]; poate realiza un Giotto?; ce se întâmpla dacă Iisus nu ar fi fost găsit vinovat și răstignit?; câți îngeri pot dănțui pe vârful unui ac?; „utrum angelus possit moveri de extremo ad extremum non transeundo per medium?"; Iuda a acționat liber sau constrâns de necesitate? *Et caetera*.

Întrebările menționate mai sus, dar și multe altele, fac parte din așa-numitul repertoriu *quodlibetal*. Ele țin de pedagogia scolastică, axată pe dispută, amuzament și gratuitate. Nici Thoma d'Aquino (1225-1274) nu s-a sustras de la obligația de a diseca nimicul *ex cathedra*. Tratatul intitulat *Quaestiones quodlibetales* este numai o consecință a ei. Modul lui Thoma de a gândi și de a-și ordona materia tratatelor, alta. În *Summa theologica*, de pildă, filosoful

1. Ideea neputinței divine în fața ireversibilului temporal apare încă la poetul tragic Agathon (448-400 î.Ch.), prietenul lui Euripide și Platon, care afirmă: „nici chiar divinității nu-i este îngăduit să facă neîntâmplat ceea ce s-a întâmplat".

analizează realitatea viermilor din iad: doar căinţa îl roade acolo pe damnat? Nu cumva şi viermi eschatologici?

S-a stabilit de mult: în universităţile timpului, profesorul de teologie avea trei obligaţii principale: să citească (şi să explice) Scriptura, să discute în contradictoriu pe marginea ei, să predice Cuvântul lui Dumnezeu, *legere*, *disputare*, *praedicare*; în acest sens, mărturia lui Pierre le Chantre e limpede (*cf. Uerbum abbreuiatum*, 1, *Patrologia latina*, 205: 25). Profesorul cerceta minuţios fiecare pasaj din Biblie (sintaxa, sufixele, numele proprii, sintagmele incomprehensibile: „Eu sunt cel ce sunt" etc.), orice propoziţie echivocă, comentatorii. Adulmeca dificultăţile. Căuta să pătrundă neînţelesul. Zguduia imposibilul. Dar/şi, de cele mai multe ori, oferea şcolarilor un prodigiu de ingeniozitate dialectică: mă refer, desigur, la *disputatio de quodlibet*. A rămas în anale controversa, o *quaestio disputata*, de această dată, dintre fratele minorit John Peckham şi Thoma d'Aquino. Dar disputa quodlibetală era altceva.

Subiectul ei era ales în bună măsură la întâmplare. Sau, ca să citez latina lui Humbert de Roma, „de quodlibet ad voluntatem cuiuslibet". Întrebarea disputei putea veni, aşadar, de la oricine – de la un filosof din auditoriu, de la un adversar de idei –, putea fi propusă de protagonistul însuşi şi putea viza orice subiect cu putinţă. Nimic nu era interzis, nici măcar erosul edenic, nici măcar chestiunile politice, nici măcar întrebările licenţioase. Totul era licit. Astfel de discuţii aveau loc de două ori pe an: în postul Paştelui şi în postul Crăciunului. Mulţimea de studenţi şi profesori se scula de dimineaţă şi invada fremătătoare sala. Prelecţiunea începea la ceasul al treilea al zilei (cam pe la 8 dimineaţa), cel mai târziu la ora 10. Disputa se încheia (când se încheia) abia în amurg şi nici atunci. Continua a doua zi. În desfăşurarea ei sinuoasă, labirintică, nimic nu era cert, nimic nu era previzibil, soluţia, înlănţuirea inferenţelor, concluziile, sfârşitul. Nici nu putea exista un plan. Publicul însuşi ridica obiecţii, rectifica argumentele, după dispoziţie şi umori, din pura plăcere a discuţiei în contradictoriu, cu bună-credinţă sau cu ostilitate şi viclenie. Adeseori, participanţii încercau să-l înfunde pe magistru, să-l pună într-o postură ridicolă, să-l facă stupid. Dar, alteori, voiau pur şi simplu să-i verifice astuţia şi competenţa, pentru a-l aclama în final.

Oricum ar fi, magistrul dispus să susţină o dispută quodlibetală trebuia să dovedească o stăpânire de sine absolută. Numai profesorul

ce domina realmente problema izbutea să iasă cu bine (în viață!) dintr-un astfel de exercițiu periculos. Nu era deloc simplu.

Se spune că Thoma d'Aquino a participat la douăsprezece dispute de acest tip (oricum, în *Quaestiones quodlibetales* consemnează douăsprezece), toate la Paris, dar doctorul angelic și universal, doctorul hiperbolic, a călătorit neobosit între universitățile din Köln, Napoli și Paris, pe jos sau pe spinarea măgarului, în căutarea științei și a deținătorilor ei. După un calcul sumar, a străbătut, în scopul de a se instrui, aproximativ unsprezece mii de kilometri. Pentru veacul de mijloc, nu e puțin. Ca majoritatea teologilor din secolul al XIII-lea, Thoma d'Aquino a fost un adevărat peregrin.

Totul era, în fond, o joacă de copii bătrâni. Fatuitatea acestor prezumțioși a fost ironizată, mai târziu, de François Rabelais, Desiderius Erasmus, Michel Eyquem de Montaigne, de Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gray, Thomas Parnell și John Arbuthnot. Ultimii cinci au compus înainte de 1714, sub un pseudonim colectiv, lucrarea *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*. Memoriile s-au tipărit abia în 1741. Martinus Scriblerus nu a existat. Au existat doar excesul și veselia scolastice. A existat ulterior sarcasmul lui Scriblerus.

În *Preaînfricoșata viață a marelui Gargantua* (I: 19), François Rabelais parodiază aspectul pur mecanic al inferențelor medievale. Meșterul Janotus de Bragmardo vrea să-l convingă pe Gargantua să înapoieze parisienilor clopotele de la Notre-Dame, printr-un discurs soporific, din care voi cita raționamentul din final: „Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo gluc"[2]. Silogismul meșterului Janotus e vid, ca și capetele multor teologi medievali, după opinia de bun-simț exprimată de Thoma d'Aquino într-un moment de bun-simț, fiindcă era, totuși, un gânditor de bun-simț. Gargantua cedează nu din pricina validității inferențelor, ci din pricina comediei involuntare a lui Janotus de Bragmardo. Discursul e hilar până și în momentele de luciditate. „Un oraș

2. Fraza lui Rabelais este intraductibilă, ceea ce nu ne oprește câtuși de puțin s-o traducem în română (tocmai asta ne recomandă principiul excesului). Ofer, mai întâi, varianta lui Alexandru Hodoș: „Orice clopot bun de clopoțit clopoțitor în clopotniță, clopoțit în chip clopotarnic, face să clopoțească pe clopotarii buni de clopoțit. Parisul are clopote. Așadar: nimic". Iată și varianta mea: „Orice clopot de clopoțit clopoțind în clopotnița clopoțitoare printr-o clopoțire clopoțelnică face pe clopotari să clatine clopotele în chip clopoțitor. Parisul are clopote. Așadar: deci".

lipsit de clopote e ca un orb fără toiag, ca un măgar fără căpăstru și ca o vacă fără talangă. Până nu vă veți hotărî să ne dați înapoi clopotele, vom plânge ca orbul care și-a pierdut toiagul, vom zbiera ca măgarul fără căpăstru și vom mugi ca o vacă fără talangă", declară Janotus în hazul tuturor. Nici psalmul 136 („La apa Vavilonului am șezut și am plâns") nu e pe măsura acestei lamentații.

Să ne întoarcem însă la bucuria excesului. Pentru a-l experimenta, erudiții medievali au abordat fără teamă și reținere vastul domeniu al posibilului. La orice întrebare posibilă (și când nu-i posibilă o întrebare?) au dat o sută de răspunsuri posibile. Cine poate estima temeinicia rezolvărilor, atâta vreme cât obiectul investigației nu e unul empiric, concret, palpabil? Poți măsura suprafața lui Dumnezeu, cum voia Alfred Jarry? Poți cântări silueta unui înger vaporos? Poți descrie înfățișarea lui Antichrist? Firește că poți. Dar numai dacă ai mintea ascuțită a monahului Adso de Montier-en-Der și însușirea clarviziunii[3].

Din imensa literatură quodlibetală am ales patru probleme.

Prima quaestio. Una din întrebările savanților a vizat cunoașterea divină. Dumnezeu știe deja totul (e, prin definiție, omniscient), dar poate ști mai mult decât știe (sau mai puțin)? Poate cunoaște și altceva (decât totul). Întrebarea nu e câtuși de puțin absurdă. A fost atacată, pe rând, de Ockham, de Chatton, de Holcot. William Ockham a răspuns negativ. Dumnezeu nu poate ști mai mult decât știe (și mai mult decât știe că știe). Totul înseamnă totul. Suma adevărurilor (a propozițiilor adevărate) deținute de Dumnezeu rămâne mereu aceeași. Dar adevărurile, independent de voința divină, se pot modifica în timp. Dumnezeu poate cunoaște totul și altceva (pe deasupra). O propoziție e adevărată în momentul *t*, dar poate fi falsă în momentul *t+1*. Propoziția „Socrate aleargă" (un exemplu utilizat de logicienii medievali, doar măgarul alerga mai frecvent decât Socrate în universitățile timpului) e adevărată numai și numai dacă, în momentul prezent, Socrate cel real aleargă (de teama Xantippei). Când se oprește din fugă și se așază la marginea drumului să-și tragă sufletul (fiindcă a obosit ori Xantippa a renunțat să-l persecute), propoziția „Socrate aleargă" e falsă. Prin urmare, mulțimea adevărurilor poate diminua. Timpul afectează valoarea de adevăr a propozițiilor și suma lor (indefinită), deși Ockham va spune că e constantă. Afectează oare și desăvârșita

3. Adso a scris, pe la anul 954, *Epistula ad Gerbergam reginam de ortu et tempore Antichristi*. O putem reciti în ediția lui D. Verhelst (1976).

cunoaștere a lui Dumnezeu? Se preface Dumnezeu? Sau rămâne imutabil? Am văzut deja părerea lui Ockham. Walter Chatton va răspunde, la rându-i, negativ și va fi de acord (măcar în concluzii) cu adversarul lui electiv. În schimb, pentru Robert Holcot, propozițiile din intelectul divin sunt perfect contingente, așa cum sunt și în mintea omului de rând, întrucât depind de timpul rostirii, al scrierii și asumării lor. *Ergo*: Dumnezeu poate ști mai mult decât știe, mai puțin decât știe sau, *horribile dictu*, nimic (*cf.* și Brower-Toland, 2012).

Secunda quaestio. Problema numărului exact al îngerilor care pot dănțui pe vârful unui ac nu a fost discutată, în forma cunoscută, de filosofii scolastici. Sau, cel puțin, nimeni nu a reușit s-o identifice în scrierile lor. Ce-i drept, autorul anonim al tratatului *Swester Katrei* (secolul al XIV-lea) mărturisește că în preajma lui Dumnezeu o mie de suflete pot sta foarte bine pe vârful unui ac: „tûsent sêlen siczen jn dem himelrich ûff einer nadel spicz". Structura entităților angelice, da, a constituit pentru Thoma d'Aquino, *doctor angelicus*, pentru Bonaventura, *doctor seraphicus*, ca și pentru mulți alții, mai târziu, o preocupare acută. Sfântul Bonaventura (Giovanni di Fidanza) a pus problema în termeni matematici: îngerul poate sta „in loco impartibili sive punctuali", într-un loc indivizibil sau punctual? Dar punctul matematic nu este un loc empiric. Îngerul ocupă întotdeauna un loc (cel mai mărunt cu putință), dar nu un punct geometric. În pofida acestor distincții foarte fine, teoretic vorbind, nu există nicio rațiune ca ierarhia îngerilor și întreaga lor seminție să nu se afle în unul și același loc. Bonaventura crede însă că ordinea universului ar fi nimicită dacă două făpturi distincte nu ar fi separate prin spațiu. Așadar: e bine să acceptăm că într-un loc (care nu e punctul geometric) se află doar un înger și numai unul. Thoma d'Aquino a acceptat această idee. Duns Scotus a respins-o.

De fapt, dacă nu mă înșel, cea mai veche mențiune a întrebării despre hora îngerilor se află într-o lucrare publicată, în 1638, de William Chillingworth. Teologul puritan e părintele problemei. Din motive strict polemice, Chillingworth a pretins că întrebarea i-a obsedat numai pe teologii medievali (și numai pe teologii catolici). O îndoită minciună! Coregrafia a devenit chinuitoare abia pentru reprezentanții angelologiei moderne (și postmoderne). Astfel, vice-cancelarul Universității Newcastle, Raoul Mortley, adresându-se cândva Senatului, a ținut acest gingaș discurs: „Mă întrebați câți îngeri pot dănțui pe vârful unui ac? Nimic mai

simplu. Soluția e una singură: dacă îngerii sunt grași, mai puțini, dacă sunt slabi și ascetici, mai mulți. Q.E.D.".

Fiind o făptură pur inteligibilă, îngerul nu este, precum ceara înmiresmată a lui Descartes, o *res extensa*. Nu are întindere, mărime, extensiune, chiar dacă ocupă un loc (locul minim, obținut prin diviziunea spațiului, nu prin intersectarea liniilor geometrice). În schimb, îngerul are poziție, poate fi identificat după coordonate cartesiene, putem pune degetul pe el, dacă-mi este îngăduit să mă exprim neprotocolar. În consecință, pe vârful unui ac pot dansa toți îngerii din univers: și serafimii, și heruvimii, și arhanghelii, și tronurile. Mai precis: atât îngerii buni, cât și îngerii căzuți[4].

Tertia quaestio. E o contrafactuală. A fost discutată concis de către Dante Alighieri într-un pasaj din *Convivio* (IV: 24): ce s-ar fi întâmplat dacă Iisus Christos nu ar fi fost condamnat și răstignit? Câți ani pământești ar fi stat printre muritorii de rând? Răspunsul lui Dante e foarte precis: Iisus Christos ar fi trăit cât a trăit și Platon, „acel bărbat desăvârșit, care l-a frapat pe Socrate, când l-a văzut prima oară", după o povestire notată de Vincent de Beauvais, în *Speculum historiale*, III: 60, care trimite la un tratat al lui Apuleius. Dar cât a trăit Platon? Nu e un secret. Optzeci și unu de ani. Nici mai mult, dar nici mai puțin. De unde știa Dante, în secolul al XIV-lea, cât a trăit Platon, cu aproape două milenii în urmă? Printr-o viziune? Printr-o intuiție subită? Nu. Din lectura unui tratat al lui Marcus Tullius Cicero (*De senectute*, 5). Ținând cont de premise, concluzia nu poate fi decât una singură. Citez: „Iar eu cred că dacă Christos nu ar fi fost răstignit și ar fi trăit tot timpul cât putea dăinui viața lui potrivit naturii, la optzeci și unu de ani ar fi fost strămutat din trupul pieritor în cel veșnic".

Dante Alighieri nu spune însă dacă Iisus Christos ar fi continuat să predice sau nu, dacă s-ar fi stabilit în Ierusalim sau Nazaret, dacă ar fi fost proclamat *de facto* regele iudeilor, dacă s-ar fi întâlnit cu împăratul Tiberius, dacă s-ar fi căsătorit cu Maria Magdalena, dacă s-ar fi împăcat cu fariseii, dacă ar fi călătorit la Alexandria sau Atena, dacă l-ar fi stimat pe arhiereul Caiafa, dacă l-ar fi pus dregător pe Iuda, dacă l-ar fi cunoscut

4. Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern (1871-1914) a versificat întrebarea despre îngeri în prima parte a poeziei *Scholastikerprobleme*. Poezia e mai degrabă amuzantă decât admirabilă. În bibliografia de la finele volumului ofer câteva titluri din vasta literatură angelologică. Trimit, deocamdată, la Franklin (1993: 127).

pe Saul din Tars, dacă ar fi iertat smochinul, dacă Irod ar fi renunțat de bunăvoie la tron etc.

Quarta quaestio. Se știe că mănăstirea de la Saint-Victor a fost vizitată nu numai de saxonul Hugo, nu numai de persanul lui Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, dar și de uimitorul Pantagruel. Mănăstirea avea o bibliotecă faimoasă, cu peste o mie de volume. De altfel, în cartea lui François Rabelais *Pantagruel, regele dipsozilor* (II: 7), despre abație și călugări nu ni se spune nimic altceva. Mănăstirea se reduce la bibliotecă, iar biblioteca la titluri. Din păcate, Pantagruel și-a notat doar bibliografia esențială: 139 de autori și volume, atât în franceză, cât și în latină. Catalogul lui e o pildă de confuzie, deoarece nu urmează niciun criteriu. Unul din titluri (nu cel mai lung) sună astfel: „Questio subtillissima, utrum Chimera, in vacuo bombinans, possit comedere secundas intentiones, et fuit debatuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi". Am putea traduce titlul în chipul următor: „Problemă peste poate de subtilă: dacă himera care mormăiește printre dinți în vacuum poate mânca intenții secunde? Problema a fost discutată timp de zece săptămâni în conciliul din Konstanz". Istoricii relatează, de altfel, că zisul conciliu a durat, ca toate conciliile, aproape o veșnicie: din 1414 până în 1418. Rezultatul a rămas indecis.

În manualul de logică, himera (în Evul Mediu, grafia acestui substantiv a rămas indecisă: „chimera", „chimaera", „chimaira", chiar „symera") era un exemplu de făptură imposibilă. Nu a fost văzută de nimeni, vânătorii nu au întâlnit-o în codri, alături de unicorni, tragelaphi, grifoni și ondine. Thoma d'Aquino a clasificat himera (*ens fictum*) în specia ființelor de rațiune, alături de negații, privații și relații. Eu aș numi-o entitate *nominală*, care nu există decât dacă e numită și enunțată. Enciclopediile medievale știau, totuși, că himera are coadă de șarpe, tors de femeie și cap de leu. Un glosator meticulos a notat în marginea unui manuscris: *nota quos symera est animal fictum compositum ex capite leonis, ex cauda draconis et ex ventre virginis*: „ia aminte [cititorule] că himera e un animal închipuit, compus dintr-un cap de leu, dintr-o coadă de dragon și dintr-un trup de femeie". Inexistența himerei nu i-a oprit pe logicieni, nu l-a oprit nici pe François Rabelais, să examineze o seamă de enunțuri în care himera e subiectul logic. Iată câteva exemple: (i) „nihil et chimera sunt fratres": nimicul și himera sunt frați; (ii) „chimera est opinabilis": himera este obiect de opinie; (iii) „chimera est intelligibilis": himera este

obiect de intelecție; (iv) „chimera est significabilis": himera e un obiect de numire și semnificare (e semnificatul cuvântului „himeră"). De fiecare dată, gânditorii iau himera ca obiect mental, ca act prin care se accede la o intenție *secundă*. Judecățile enumerate deasupra nu dovedesc realitatea himerei, ci doar posibilitatea de a o desemna și gândi[5]. De bună seamă, François Rabelais întâlnise aceste subtilități într-o compilație academică[6].

N-aș putea încheia eseul despre risipă fără a preciza un amănunt curios. La întrebarea despre ferocitatea himerei, nu știm, nu vom ști răspunsul, fiindcă Pantagruel (un adept al simplității și scurtimii) a notat doar titlul, nu și rezumatul cărții. Ce s-ar întâmpla însă dacă tratatul subtilissim ar consta doar din promițătorul lui titlu? Cel puțin un lucru e sigur: titlul ar fi de *n* ori mai lung decât opera. Să ne oprim puțin la această entitate incompletă, propusă de Pantagruel în catalogul lui insolit. Cartea despre himeră are titlu, dar nu are conținut. E o carte posibilă, dar improbabilă. Tot ceea ce știm despre ea (și tot ceea ce *este*, în definitiv, această carte) se rezumă la fraza: „Questio subtillissima, utrum Chimera, in vacuo bombinans, possit comedere secundas intentiones, et fuit debatuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi".

Dacă un cititor s-ar mulțumi cu titlul lucrării, ar proceda, am impresia, în chipul cel mai parcimonios cu putință. Îți ia cel puțin o viață să-l interpretezi cum se cuvine. Căci nu e niciodată ușor să dezlegi întrebări subtilissime, să-ți închipui mormăitul înfundat al himerei, neliniștea intențiilor secunde, groaza lor în fața unui

5. După cum știm, locul și prestigiul himerei au fost luate, în secolul XX, de inexistentul rege pleșuv al Franței, care poartă încălțări ipotetice, legate cu șireturi categorice (*cf.* Ebbesen, 1981).

6. Astăzi pot fi găsite și într-un roman. În *Molloy*, către sfârșit, Samuel Beckett enumeră 16 întrebări la care nu se poate găsi un răspuns corect, iar dacă se poate găsi un răspuns corect, nu se poate găsi un răspuns acceptabil, iar dacă se poate găsi un răspuns acceptabil, nu se poate găsi un răspuns inteligent. Beckett spune că Moran a spus: „În mod straniu mă preocupau anume probleme de ordin teologic". Întrebările țin negreșit de excesul quodlibetal. De pildă: „Șarpele se târa [în paradis] sau, cum afirmă Comestor, mergea în picioare?". Alta: „Cât timp ne va lăsa Antichrist să-l tot așteptăm?". Alta: „Să fie adevărat că supliciul lui Iuda se întrerupe sâmbăta?". Propun în grabă doar trei explicații. Samuel Beckett face aluzie, cred, la Petrus Comestor. Antichristul e ființa care locuiește numai în prezentul ei, contemporan cu viitorul nostru. După o tradiție apocrifă, supliciul lui Iuda nu se întrerupe decât de Rusalii.

act ineluctabil, vidul, nedumirirea cinstiților episcopi adunați în Konstanz, munca lor de zece săptămâni. Dar dacă un comentator ar încerca să deducă din titlu, doar prin abilitatea rațiunii sale imaculate, conținutul detaliat al cărții fără capitole, paragrafe și diviziuni, ce ați spune? L-ați socoti oare în toate mințile? L-ați detesta sau l-ați prețui? Nu ar proceda oare acest interpret sagace ca un adept al Principiului lui Chatton? Nu ar fi asemenea teologilor de altădată? Nu ar fi un risipitor?

Ba da.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ș.a.m.d.

Una dintre formele pe care le-a luat, încă din vechime, principiul simplității este îndemnul de a te opri undeva: *ananke stenai*. Cercetarea nu poate merge la infinit. Regresul trebuie evitat prin identificarea unui termen prim. Au repetat îndemnul Aristotel (*Fizica*, VII: 242b), Thoma d'Aquino (în cele cinci argumente), Descartes, Spinoza, Leibniz, Kierkegaard (când comentează infinitatea negativă)[1]. Aș nota în grabă că regresul în infinit nu e totuna cu repetiția circulară. Vom vedea diferența în altă parte, în altă carte.

O veritabilă frenezie a infinitului regresiv întâlnim, de pildă, la Spinoza, în *Tratatul despre îndreptarea intelectului și despre calea cea mai bună care duce la adevărata cunoaștere a lucrurilor*, la G.W. Leibniz, în *Noi eseuri asupra intelectului omenesc*... Deoarece fragmentele care urmează nu se pot parafraza mulțumitor fără a le altera esența și farmecul, voi transcrie pur și simplu.

Baruch Spinoza, mai întâi: „Petru este ceva real; dar ideea adevărată a lui Petru este esența obiectivă a lui Petru, ceva real în sine și cu totul deosebit de Petru însuși. Întrucât deci ideea lui Petru este ceva real, având esența sa proprie, va fi și ea ceva inteligibil, adică obiectul altei idei, care idee va cuprinde în sine obiectiv tot ceea ce ideea lui Petru cuprinde formal. Iar la rândul ei, ideea despre ideea lui Petru are și ea esența sa, care, la fel, poate fi obiectul altei idei, și așa la infinit. Oricine poate constata aceasta, văzând că știe ce este Petru, apoi că știe că știe, și tot

1. În *Despre conceptul de ironie*, Kierkegaard (2006: 382-383) scrie această frază: „În timp ce reflecția reflecta mereu asupra reflecției, gândirea o luase pe o cale greșită și orice pas făcut înainte o ducea în mod natural tot mai departe și mai departe de conținut... Gândirea speculativă nu și-a dat deloc seama că obiectul căutării ei se afla în chiar căutarea sa și că, dacă nu va căuta acolo, în vecii vecilor nu va găsi. Filosofiei i-a mers precum omului care, cu ochelarii pe nas, își caută ochelarii; ea caută ceea ce se află sub nasul ei, însă tocmai înaintea nasului nu se caută și de aceea niciodată nu găsește".

aşa că ştie ceea ce ştie etc. De aici rezultă că pentru a cunoaşte esenţa lui Petru nu este nevoie să cunoaştem însăşi ideea lui Petru şi, încă mai puţin, ideea ideii lui Petru. Ceea ce este totuna cu a spune că, pentru a şti, nu este nevoie de a şti că ştii şi, încă mai puţin, de a şti că ştii că ştii". Rezultă că e suficient să ştii pur şi simplu un lucru pentru a şti. În *Despre certitudine* (2005: 16), Wittgenstein exprima un gând asemănător: „Dacă ştiu ceva, atunci şi ştiu că ştiu aceasta etc. revine la Ştiu asta". Dar pentru a şti cu adevărat, continuă filosoful, ai nevoie de probe. Se cade să evadezi din acest joc de limbaj.

Aceeaşi bucurie rea (*Schadenfreude*, spun germanii) găsim într-un pasaj din *Noi eseuri asupra intelectului omenesc* (II: 1) de Leibniz: „Nu e posibil să reflectăm întotdeauna în mod expres asupra tuturor gândurilor noastre; altminteri, spiritul nostru ar reflecta asupra fiecărei reflecţii la infinit, fără a putea vreodată să treacă la un nou gând. De exemplu, luând cunoştinţă de o anume trăire prezentă, ar trebui întotdeauna să gândesc că eu gândesc asupra ei şi să gândesc, încă, faptul că eu gândesc că gândesc şi tot aşa la infinit. Dar e necesar să încetez de a reflecta asupra tuturor acestor reflecţii şi este necesar să existe, în cele din urmă, un gând care să ne îngăduie să trecem mai departe fără a ne gândi la el; altminteri, am rămâne permanent la acelaşi lucru". Simplul fapt că gândirea nu se închide într-o reflecţie o dată pentru totdeauna, ci trece la alte gânduri, e o dovadă că există „gânduri necesare".

Cum stabilim însă necesitatea gândurilor necesare? O astfel de necesitate e vizibilă prin ea însăşi sau o desemnăm noi, printr-o decizie subiectivă? Altfel spus, necesitatea este a lucrurilor sau a minţii? E naturală sau impusă? Şi, până la urmă, ce este mai natural: regresul în infinit sau termenul care opreşte deriva? Totuşi, de vreme ce Aristotel a simţit nevoia unui principiu al simplităţii (undeva trebuie să te opreşti), naturală pare a fi infinitatea regresivă, nu finitudinea.

În *Jurnal filosofic*, Constantin Noica (1990a: 39) notează că Heidegger „gândea, nu ştiu cum, în spirală descendentă. Nu numai linear şi progresiv se gândeşte valabil. Poate niciodată linear, ci în spirală, în burghiu, ca într-un act de sondaj". Adevărat! Ca urmare, putem deosebi două varietăţi de gândire: una lineară, progresivă şi finită, cealaltă regresivă şi potenţial infinită. În *Scrisoare despre „umanism"*, Heidegger (1988: 331) oferă următorul exemplu de regresiune trunchiată. Pentru a înţelege ce anume

desemnează cuvântul „Dumnezeu", trebuie mai întâi să gândim „esența dumnezeirii". Dar pentru a gândi esența dumnezeirii, se cade mai întâi a gândi „esența sacrului". Dar pentru a gândi esența sacrului, e necesar să pornim de la „adevărul ființei". El e cel dintâi și cel de pe urmă, alpha și omega ontologiei și gândirii lui Heidegger. Dincolo de așa-numitul „adevăr al ființei" nu mai există nimic. Interogarea se frânge. Nu mă întrebați însă ce înseamnă „adevărul ființei", fiindcă nu știu să răspund. Să revenim la Spinoza și Leibniz.

De fiecare dată, în pasajele citate mai sus, îndemnul la economie este prefațat de ilustrații vertiginoase. Fascinația infinitului regresiv nu poate fi reprimată nici de Spinoza, nici de Leibniz. Ispita rămâne. Bucuria risipei e întotdeauna mai mare (mai complicată) decât bucuriile simple.

Spinoza oferă cel puțin trei cazuri de risipă. Cel cu ideea lui Petru, pe care l-am menționat deja, cel cu metoda de a investiga adevărul care are nevoie de o altă metodă de a investiga adevărul tocmai pentru a stabili îndreptățirea metodei de a investiga adevărul. Și așa mai departe. Și, în fine, exemplul ciocanului, cel mai plastic dintre toate: pentru a bate fierul, meșterul făurar are nevoie, bineînțeles, de un ciocan. Dar pentru a avea un ciocan, el trebuie să făurească mai întâi un ciocan. Și pentru a făuri un ciocan, are nevoie de un alt ciocan etc. În aceste condiții vitrege, mai ajunge bietul făurar să lovească bucata de fier? Spinoza e de părere că întrebarea nu-l va opri niciodată pe meșter din munca lui. În definitiv, infinitatea regresivă nici nu e treaba fierarului.

Sigur, în citatele de mai sus, imboldul derivei provine din însușirea unor verbe de a se întoarce asupra lor însele. De obicei, verbele nu au această proprietate. Poți spune că privești, dar nu că privești că privești (deși se poate). Poți spune că mori, dar nu că mori că mori (deși se poate și asta!). Poți spune că respiri, dar nu că respiri că respiri. Respirația care se respiră pe ea însăși chiar nu e cu putință. Există, în schimb, câteva verbe cu o putere de regresiune indefinită: a gândi, a cugeta, a ști, a cunoaște, a reflecta, a se îndoi, a crede[2], a înțelege (mai ales la trecut), a se teme (anxietatea e teama de teamă), a visa etc. Poți visa că visezi. Poți visa că visezi că visezi. Și așa mai departe. Poți visa că ești

2. Vă amintiți remarca lui Kirillov în *Demonii* (partea a treia, VI: 2) lui Dostoievski? „Dacă Stavroghin crede, el nu crede că crede. Iar dacă Stavroghin nu crede, el nu crede că nu crede."

un fluture, cum i se întâmplă într-o noapte lui Chuang Tzu. Şi poţi visa că eşti fluturele care visează, la rându-i, un om care a visat că e un fluture[3]. Multiplicarea speculară îl derutează pe Chuang Tzu. În dimineaţa visului, nici el nu mai poate preciza cine a visat aievea şi cine este Chuang Tzu.

Să ne întoarcem, totuşi, la un exemplu cognitiv. Ştii că 2 + 2 fac 4. Şi, în acelaşi timp, ştii că ştii că 2 + 2 fac 4. Unii filosofi foarte subtili şi subţiri au vorbit, în acest caz, de o cunoaştere de ordin secund. Dar dacă admiţi o cunoaştere de ordinul 2, trebuie să admiţi, prin acelaşi gest, o cunoaştere de ordinul 3, de ordinul 4, de ordinul 5. Şi aşa mai departe. De câte ori trebuie să repeţi însă „ştiu" pentru a dovedi că ştii cu adevărat ceva? Nimic nu devine cert doar prin simpla repetare a termenului „a şti".

Câţiva gânditori s-au referit şi la alte verbe. Prin expresiile „amabam amare" şi „amans amare" (*Confesiuni*, III: 1, 1), sfântul Augustin a pus în categoria verbelor regresive pe *a iubi*. Dar el voia să ilustreze o folosire nepotrivită a dispoziţiei iubirii şi a verbului care o exprimă. Nu iubeşti pe cineva anume, te afli la mare distanţă de ceea ce se cuvine iubit, afundat într-o solitudine completă. Iubeşti, în realitate, faptul de a iubi. Iubirea se închide în sine. Mai este iubire? Nu reprezintă, mai degrabă, o specie a egotismului? Cum să nu?, răspunde Augustin[4].

Când a descris noţiunea de voinţă la Friedrich Nietzsche (şi în genere), Heidegger l-a adăugat, cu aceeaşi intenţie de a ilustra o maladie a sufletului şi, în consecinţă, o maladie verbală, pe *a voi*: nu mai vrei să poţi, vrei să vrei. Voinţa de voinţă este un act intranzitiv. În aceste cazuri (pot fi identificate, firește, multe altele), verbele *a iubi* şi *a voi* primesc un complement direct inadecvat.

În eseul *Despre experienţă* (III: 13), Michel de Montaigne se gândise, poate (nu sunt sigur), la verbul *a interpreta*. Citez: „Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter

3. Se cuvine transcrisă măcar în această notă parafraza rezumativă a lui Jorge Luis Borges şi Adolfo Bioy Casares (după Herbert Allen Giles, *Chuang Tzu*, 1889) din *Scurte istorii extraordinare*: „Chuang Tzu a visat că era un fluture, iar la trezire nu mai ştia dacă el însuşi este un om care a visat că era fluture, sau este un fluture care visează, acum, că e om".
4. Următoarea frază din *Confesiuni* (III: 1, 1) putea fi citată şi în eseul despre figura retorică a repetiţiei: „Veni Carthaginem, et circumstrepebat me undique sartago flagitiosorum amorum. Nondum amabam, et amare amabam, et secretiore indigentia oderam me minus indigentem. Quaerebam quid amarem, amans amare...".

les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser". Adică: „Suntem interesați mai mult să interpretăm interpretările decât să interpretăm lucrurile; și există mai multe cărți despre cărți decât despre un alt subiect [despre lucrurile însele]: nu facem decât să glosăm glosele [și să ne comentăm între noi]". Dacă nu greșesc, Montaigne a întrevăzut, deși nu afirmă explicit, o posibilă folosire a verbului *a interpreta* în maniera unui verb regresiv: interpretăm că interpretăm. Complementul direct nu este neapărat „interpretatul" (consecința unei interpretări, glosa, nota), ci faptul însuși de a interpreta. În acest chip, sterilitatea verbului devine limpede.

Astăzi, infinitul regresiv este o amenințare efectivă, nu numai un infinit de cuvinte, o simplă posibilitate lexicală, o răsturnare ludică a răsturnării. Dimpotrivă, pentru Aristotel ori Thoma d'Aquino, infinitatea regresivă (sau de oricare alt tip) nu avea nicio realitate. Orice succesiune de mișcători se oprea, în cele din urmă, la mișcătorul prim (care mișcă prin însuși faptul de a fi dorit), orice serie cauzală culmina printr-o cauză fără cauză. Dar dacă numai finitul era posibil și real, dacă numai el exista, dacă orice succesiune avea un termen prim (și, totodată, ultim), a legiui oprirea printr-un *ananke stenai*, cum a procedat Aristotel, a fost, am impresia, o gratuitate.

Principiul simplității impune, deci, să ne oprim undeva. Mai precis, unde? Iată câteva propuneri. La *prote kinoun* (Aristotel). La principiul necesar (Thoma d'Aquino). La *maxime ens* (Thoma d'Aquino). La primul (Dante). La primul care e alpha și omega (Dante). La evidența primă (Descartes)[5]. La evidența invincibilă (Descartes). La adevărul care se face cunoscut prin el însuși (Spinoza). La un gând necesar (Leibniz). La *ens entium* (Kant).

5. În *Principiile filosofiei*, Descartes (2000: 83) spune: „când am spus că această propoziție: *gândesc, deci sunt* este prima și cea mai sigură ce se prezintă celui ce își conduce gândurile sale în ordine, nu am negat că n-ar trebui să se știe mai întâi ce este aceea gândire, certitudine, existență, că pentru a gândi trebuie să fii și alte lucruri asemănătoare". Dar nu cumva propoziția „gândesc, deci gândesc" e mai radicală decât propoziția primă „gândesc, deci sunt"? Răspunsul e unul singur: nu. E anterioară, dar stearpă. Descartes avea nevoie de o propoziție din care să se poată înainta către altele, nu de o propoziție pentru totdeauna separată de toate. În alte cuvinte, avea nevoie de o propoziție pe care să o poată lega de celelalte, nu de o propoziție izolată, absolută (în sens etimologic). Iar prima propoziție fecundă i s-a părut a fi „gândesc, deci sunt".

La sprijinitorul absolut (Kant)[6]. La semnificaţia cea mai simplă dintre toate (Luther: sensus simplicissimus). La interpretantul final (Peirce). La semnificatul transcendental (Derrida). La semnificaţia cea mai simplă (Perrine). La semnificaţia evidentă, vor completa alţii.

Evidenţa nu necesită justificări, stă scris în manualul de logică. Nu are rost să întrebi de ce enunţul „gândesc, deci sunt" este prim. Este prim pentru că este în mod evident prim.

Pe de altă parte, regula din manual s-ar putea să fie valabilă şi pentru exerciţiul hermeneutic. De ce semnificaţia erotică a *Cântării cântărilor* este evidentă? Este evidentă pentru că este evidentă. Ce-i drept, dacă nu aparţine unui basileu infailibil (lui Iustinian, să zicem), evidenţa cuiva nu devine imediat evidentă celor din jur. Pentru contemporanii lui Theodor de Mopsuestia, să zicem, această evidenţă (*Cântarea cântărilor* este un poem erotic, fiindcă este un poem erotic) nu a fost deloc evidentă, ci arbitrară, părelnică, incredibilă, pretinsă, nefirească, absurdă, imposibilă, sfidătoare, eretică, scandaloasă, blasfemiatoare, stupidă.

Şi aşa mai departe...

6. În *Critica raţiunii pure*, Immanuel Kant (1994: 451) a imaginat un frumos regres al sprijinitorilor: raţiunea „nu începe de la concepte, ci de la experienţa comună, şi pune deci la bază ceva existent. Acest teren însă se scufundă, dacă nu se sprijină pe stânca imobilă a absolut necesarului. Dar şi această stâncă pluteşte fără sprijin, dacă în afara ei şi sub ea este spaţiu vid şi dacă ea însăşi nu umple totul, nemailăsând astfel loc pentru întrebarea de ce, adică dacă ea este infinită ca realitate". Să punem aşadar, sub stânca plutitoare, încă o stâncă.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III. Miscellanea

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Verdeața, iarba

În Alexandria Egipului, a trăit în primul secol al erei creștine (până spre anul 50 *post Christum*) un gânditor care a marcat decisiv istoria hermeneuticii.

Era iudeu și respecta cu strictețe Legea. A fost contemporan cu Iisus, deși nu-l pomenește niciodată în scrierile sale. Poate nici nu a auzit de el. Era nobil și avut. A călătorit în mai multe rânduri în Palestina. Se presupune că măcar o dată a pășit în templul din Ierusalim. Prin anul 40, când era deja bătrân, a făcut parte dintr-o solie la Roma și s-a întâlnit cu teribilul Caius Caesar Germanicus, poreclit Caligula. Ambasadorii alexandrini au așteptat aproape un an până să fie primiți de împărat. Dar când au fost, în sfârșit, acceptați în audiență de Caligula, suveranul le-a pus două întrebări batjocoritoare și nici nu i-a ascultat. Norocul solilor a fost moartea subită a împăratului. S-au întors în Alexandria. În *Legatio ad Gaium*, Philon va povesti pe larg această experiență.

Avea o excelentă educație. Știa limba greacă. Îi citise pe filosofi. Studiase minuțios dialogurile lui Platon (*Theaitetos*, *Phaidros*, *Parmenide*, *Timaios* etc.), scrierile stoicilor, sentențele atribuite lui Pythagora. Pătrunsese răbdător arcanele Torei, în versiunea greacă a Septuagintei. Cei mai mulți cred că nu cunoștea deloc limba ebraică. Se poate. De altfel, puțini iudei o mai vorbeau pe atunci. Evreii din Egipt (câteva sute de mii) se înțelegeau în grecește. Cei din Palestina și Ierusalim, în aramaică. Limba ebraică se păstra doar în Carte. Dar Cartea ca atare nu exista încă. Abia peste câteva decenii, savanții masoreți vor stabili canonul.

Exegetul iudeu venera o divinitate apofatică, un Dumnezeu distant și inefabil. În *Vita Mosys* (I: 76-77), Philon va spune că această divinitate nu poate primi, la propriu, niciun nume. E peste putința noastră s-o descriem și s-o numim. Scriptura ne oferă, totuși, o soluție. Vom vedea mai jos care. Gânditorul din Alexandria a scris enorm. Aproximativ 50 de tratate. *Corpus philonicum* numără 2.632 de pagini în ediția îngrijită de Cohn-Wendland și Aucher.

Doar trei nu sunt lucrări de exegeză. A fost cu adevărat un scriitor prodigios. A redactat însemnări istorice. În *De vita contemplativa* a prezentat admirativ gruparea terapeuților, practicanți ai ascezei și alegoriei. Dar, mai ales, a compus comentarii și adnotări explicative. A fost, prin definiție, un interpret al Torei. Cărțile lui s-au păstrat o vreme în biblioteca din Alexandria. Mai târziu, au ajuns în Caesarea (le-a adus, probabil, Origen) și în întreg Răsăritul.

Deși nu e amintit nici măcar o dată de către cărturarii rabini (fiindcă a scris în grecește și a comentat versiunea Septuagintei), Philon este menționat, totuși, de Josephus Flavius, în *Antichități iudaice* (XVIII: 8, 1), în legătură cu ambasada la Caius Caesar Germanicus Caligula.

Peste mai bine de un secol, în *Stromate*, Titus Flavius Clemens (un alt alexandrin) îl citează de patru ori. Origen i-a studiat cu siguranță comentariile. Ambrosius, Ieronim i-au prețuit cărțile. Când încearcă să explice versetele din Exodul (3: 14-15), într-o analiză a psalmului 101, sfântul Augustin trimite la soluția exegetului iudeu. O voi rezuma în chipul următor. Ca esență, Dumnezeu rămâne în afara oricărei intuiții. Este cel ce este și atât: *ego eimi ho on*. Mintea omenească nu-l poate gândi. E un principiu transcendent. Dar Dumnezeu nu ignoră neputința și strădania omului de a-i aprop(r)ia natura. De aceea a binevoit să ne ofere un nume pe potriva puținătății noastre. Este Dumnezeul lui Abraham, Isaac și Iacob[1]. Sfântul Augustin va argumenta într-un mod similar. *Ego sum qui sum* e numele tautologic, al separației complete. Există însă și un nume accesibil, al apropierii și bunăvoinței, *nomen misericordiae*, numele divinității invocate de patriarhi (*cf.* și Runia, 1995).

În opusculul *De viris illustribus*, Ieronim propune o listă de 135 de bărbați care s-au evidențiat în istoria Bisericii creștine prin merite de netăgăduit. Nu uită, firește, să adauge, în finalul enumerării, un nume indiscutabil ilustru: al lui Eusebius Hieronymus, care se întâmplă să fie chiar umilul său nume. Dacă i-am parcurs biografia, prezența lui Ieronim în enumerarea lui Ieronim nu ne

1. Iată explicația lui Philon: „Dumnezeu i-a răspuns astfel: «Spune-le mai întâi că Eu sunt cel ce sunt, pentru ca aflând deosebirea dintre ceea ce este și ceea ce nu este, să priceapă astfel că nu există niciun nume propriu în stare să mă desemneze în întregime pe mine, singurul căruia îi aparține ființa. Dar dacă, din firească lor slăbiciune, îți vor mai cere o lămurire aparte, arată-le că sunt nu numai Dumnezeu, ci că sunt de asemenea Dumnezeul a trei oameni [Abraham, Isaac, Iacob]" (*Viața lui Moise*, I: 75-76).

surprinde câtuși de puțin. E propriu smeritului Ieronim să elogieze smerenia lui Ieronim. Nimeni nu-i perfect...

În catalogul din *De viris illustribus* figurează și trei păgâni: filosoful Seneca, istoricul Josephus Flavius și exegetul pe care îl evocăm aici. În legătură cu el, Ieronim construiește o biografie exemplară. Pretinde, astfel, că Philon ar fi fost un discipol al întemeietorului Bisericii din Alexandria, evanghelistul Marcu. Pretinde, de asemenea, că exegetul iudeu l-ar fi întâlnit pe apostolul Petru în timpul soliei sale la Caligula. Cu acest prilej, Philon s-ar fi convertit la creștinism. Așa a luat naștere, în Apus, legenda lui *Philo Christianus*. La biografia lui a făcut aluzie prima parte a acestui eseu. Gânditorul e, repet, Philon din Alexandria, care nu a fost niciodată creștin. Lui i se datorează, în mare parte, prestigiul durabil al interpretării alegorice.

Philon a fost un neobosit comentator. A explicat verset cu verset Pentateuhul (și numai Pentateuhul). În fiecare personaj din Scriptură, în fiecare eveniment biblic, în fiecare peripeție a poporului ales, a întrevăzut, de fapt, istoria sufletului în căutarea lui Dumnezeu și a paradisului din care a fost alungat. Tocmai rătăcirea sufletului (și doar rătăcirea sufletului), susține comentatorul iudeu, dă unitate Pentateuhului. Ca exeget, Philon a ilustrat, adeseori, principiul risipei hermeneutice. A interpretat în exces. A goropizat. Nici nu se putea altfel. Voi da un singur exemplu.

În *Legum allegoriae* (I: IX-X: 21-27), unde comentează rând cu rând Facerea (în versiunea din Septuaginta, repet), Philon explică și pasajul 2: 4-5: „în ziua în care a făcut Dumnezeu toată verdeața câmpului, când aceasta nu era încă pe fața pământului, și toată iarba câmpului, când aceasta nu răsărise, fiindcă Dumnezeu nu dăduse ploaie pe pământ...". Pentru cititorul de azi, exprimarea e pleonastică și greoaie. Verdeața și iarba înseamnă cam același lucru. A nu fi și a nu răsări, la fel. Înțelegem, totuși, că e vorba de o făptuire divină, care precedă Creațiunea.

După cum știm, scriitorii moderni evită sinonimiile și preferă o expunere rapidă a faptelor. Insistența lexicală, redundanța, pleonasmul reprezintă, de obicei, defecte stilistice (și chiar gramaticale). Prin urmare, în fragmentul transcris mai sus, criticul literar de astăzi ar observa de îndată o risipă de determinații. Ar percepe un fapt de stil (repetiția), dar nu și o dificultate hermeneutică. Autorul repetă în mod inutil termeni precum: câmpul, pământul, verdeața, iarba, numele lui Dumnezeu etc. Era suficient ca Moise să spună verdeață. Sau iarbă. Nu amândouă. Criticul modern ar

consemna, așadar, pleonasmul într-o notă de subsol și ar trece mai departe (sau ar reconstitui textul). Ar recunoaște aici o neglijență de exprimare (sau de traducere), un pasaj corupt de copiști, dar nu o problemă exegetică[2].

Bineînțeles, Philon nu gândea așa. Nu era critic textual. Gramatica, retorica nu-l interesau. În plus, Philon nu putea merge nici la originalul ebraic. El sesizează în cuprinsul frazei, tocmai fiindcă întâlnește o repetiție aparent gratuită, un motiv de interpretare. Excesul îl face suspicios. Dar nu cu privire la text, ci la sens. De ce, mai întâi, verdeață și, mai apoi, iarbă? Nu sunt unul și același lucru? Nu, va răspunde Philon. Verdeața e una, iarba e altceva. Două cuvinte diferite trimit la două realități diferite.

E limpede. Philon nu percepe abaterea textuală ca abatere textuală, pleonasmul ca pleonasm, deficiența de stil ca deficiență de stil. Nu vede pur și simplu cât de greoaie este expresia „toată verdeața... toată iarba" și întreaga frază, în general. Philon e, întâi de toate, comentator. Nu are intuiție filologică. Nu este preocupat de stil. Ca urmare, nici nu sesizează pleonasmul, inabilitatea discursivă. Găsește fraza ireproșabilă stilistic. Încă o dată: de ce?

Iată răspunsul lui Philon. În primul rând, pentru că autorul Pentateuhului (*id est* Moise) nu poate fi excesiv decât într-un singur caz. Și anume când vrea să exprime o semnificație ascunsă. Repetiția stilistică semnalează, neîndoios, o dificultate hermeneutică. Dificultatea este un motiv de a căuta înțelesul și nu de a corija textul.

În al doilea rând, crede Philon, pentru că Facerea nu e doar relatarea modului în care Dumnezeu a creat lumea vizibilă. Nici vorbă! Facerea e, înainte de orice, o relatare despre creația realităților inteligibile și sensibile. Altfel spus, Facerea este o narațiune despre modul în care iau ființă, concomitent, două lumi. Transcriu: „Atunci de ce, zicând mai întâi «verdeața câmpului», adaugă «și toată iarba», ca și cum, dacă n-ar fi fost iarbă, ar fi putut fi cel puțin verdeață? Dar, așa cum verdeața câmpului este inteligibilul, vlăstarul intelectului, tot așa și iarba este sensibilul, el însuși vlăstarul părții iraționale a sufletului" (I: X: 24). Observația lui Philon e clară. În *Facerea*, 2: 4, exegetul nu se confruntă cu o

2. Abia Shakespeare va scrie fără teamă, în *All's Well That Ends Well* (V, III: 41): „Th'inaudible, and noiseless foot of time". *Inaudible* vine din latină. *Noiseless* e un termen englezesc autohton. Shakespeare pare a nu fi interesat de jocul sinonimic.

abatere lexicală (ori de gândire: dacă nu este iarbă, nu poate fi nici verdeață), ci cu un mod simbolic de a transmite un adevăr.

Critica filologică, ar spune Philon, nu-și are rostul aici, întrucât textul e, în sinea lui, corect. Elucidarea repetiției, da. Cuvintele „verdeață" și „iarbă" desemnează, în definitiv, lucruri radical deosebite. Verdeața e un inteligibil, o specie, o Formă. Platonicienii ar spune la fel. Iarba, în schimb, e o ființare concretă, o realitate particulară. Verdeața crește în lumea Formelor, iarba în lumea de aici, pe câmpul sensibil.

Ca să închei, criticul modern ar revizui pur și simplu traducerea elină. Înainte de orice, el ar compara Septuaginta cu originalul. Și ar observa, să zicem, că termenul „verdeață" nu redă adecvat sensul cuvântului ebraic. Că ar fi mai potrivit „copăcel" sau „arbust". Ca și sfântul Augustin peste ani („herodii domus"), Philon nu corectează textul, ci sensul.

Ar fi fost mult mai simplu, am impresia, să arunce o privire în original...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Stânca din mare

Nimeni n-a pretins că sfântul Augustin a fost un comentator mediocru sau banal. Nici cei mai răuvoitori dintre ereticii cu care a polemizat nu au îndrăznit să ridice o atare calomnie. Dimpotrivă, i s-a recunoscut episcopului de Hippona, cu unanim entuziasm, grația minuțioasă a soluțiilor. Numai că o interpretare grațioasă nu e numaidecât o interpretare economică. Grațiosul și simplitatea nu coincid.

La rândul lui, Augustin a lăudat uneori mobilitatea celorlalți exegeți ai vremii sale, care au fost, mai degrabă, lipsiți de imaginație, dacă ne gândim, de exemplu, la gramaticii Servius și Donatus. Mai mult, sfântul Augustin a acceptat posibilitatea ca mai multe interpretări ale aceluiași text să aibă o îndreptățire egală. Pot fi admise împreună, adevărul divin fiind „multiplu și infinit", asemenea culorilor din coada unui păun, iar mințile egal de ascuțite.

Într-un caz însă, dacă am observat bine, inteligența lui Augustin a dat greș. S-a confruntat cu un verset ininteligibil. Și nu a fost în stare să accepte, cum ar proceda un filolog contemporan, că este ininteligibil. A încercat să-l explice literal, dar nu a reușit. Pentru acest cuvânt, în cele din urmă, a recurs la alegorie. Mă refer, desigur, la versetul 17 din psalmul 103.

În traducere latină, enunțul este de-a dreptul opac. Nu are un înțeles evident, dacă are vreunul. Și nu are niciun înțeles, dacă observăm evidența. Aș preciza faptul că Augustin nu știa ebraica și nici, optim, elina, pentru a merge la original ori la o traducere în limba greacă. Deținea doar o versiune latinească precară – sau mai multe. Nu putea consulta nici Vulgata sfântului Ieronim. Ca atare, Augustin avea sub ochi următorul text sibilinic: *illic passeres nidificabunt; fulicae domus dux est eorum*. Mai precis: „acolo [în cedrii Libanului] vrăbiile își vor face cuibul; sălașul [adăpostul] lișiței le conduce". Cum adică? Nimic nu-i de înțeles aici[1].

1. Ininteligibil e versetul și în versiunea Septantei: *tou herodiu he oikia egeitai auto...* Vulgata pune în loc de lișiță un alt nume de pasăre,

Să ne oprim. Specialiștii acceptă că psalmul 103 este un imn individual de laudă a lui Yahweh și îl pun în succesiunea tematică a psalmului imediat precedent. Data compunerii nu ridică probleme: e, negreșit, un text pre-exilic. Comparațiile cu imnica egipteană nu au nicio relevanță. Figurația e întru totul iudaică. Psalmul nu are un titlu. Nici autor. Septuaginta îl atribuie fără vreo dovadă lui David. Cuprinde numai 35 de versete. De-a lungul lor, psalmistul slăvește strălucirea lui Yahweh, carul lui de nori împins de aripile vântului, cortul cerului, tunetul lui terifiant, mesagerii de foc. Menționează cele șase zile ale creației și, cu siguranță, episodul diluviului, răscoala și retragerea precipitată a apelor, așezarea lor în locul anume prescris de Dumnezeu. Totul e mișcat de voința divinității: izvoarele, iarba, ploile, luna, beznele. Psalmistul numește măgarii sălbatici, cedrii din Liban, vrăbiile, chiparoșii, cocostârcul, țapii care sar pe crestele munților, puii înfometați ai leoaicei, leviathanul din afundul mării celei mari, vinul, untdelemnul și pâinea. Observă cutremurarea pământului, fumegarea munților, teama și supunerea făpturilor. În consecință, îl va lăuda pe Dumnezeu cât va trăi și cât va putea admira măreția lui.

În versiunea latină de care dispunea Augustin, versetul 17 era, așadar, incomprehensibil: „vrăbiile își vor face cuibul [în cedri]; sălașul lișiței le conduce". Nici versiunea Vulgatei nu l-ar fi ajutat. Abia textul ebraic i-ar fi oferit soluția: în deosebire de vrăbii, care se așază de obicei în cedri, cocostârcul își face adăpost în cipreși. Din păcate, sfântul Augustin nu putea citi originalul. Avea un enunț enigmatic, un psalm, o problemă și toată libertatea de o construi ipoteze eronate. Într-un cuvânt, putea interpreta alegoric. Pe deasupra, Augustin era convins că aceste obscurități au fost puse anume în text (de către autorul lui propriu-zis), pentru a ne constrânge să căutăm, dincolo de semnificația literală (a psalmului), un adevăr non-evident.

Firește, ne putem întreba dacă un comentator are dreptul să propună o semnificație alegorică în absența oricărui înțeles literal. Poți construi pe nisip? Poți scrie pe apă? Poți sprijini inteligibilul pe o galimație? Nu. Pentru exegetul modern, o astfel de interpretare e nepermisă. Dacă enunțul este absurd, atunci enunțul este absurd. Operația interpretării e vană. Principiul simplității nu spune altceva. În fața unui enunț vid trebuie să exclami: iată un

---

herodius, bâtlanul. În pofida substituirii, obscuritatea persistă – *cf.* Pépin (1987: 175-176).

enunț vid. Nu poate fi explicat, fiindcă acolo nu este nimic de explicat. Dar Augustin nu împărtășea o atare credință. Henri-Irénée Marrou (1997: 387) scrie cu deplin temei: „nicio clipă [Augustin] nu simte scrupulele ce suspendă judecata cititorului modern"[2]. Nici nu avea cum. Neîndoios, el comenta după alte prescripții hermeneutice decât istoricul Henri-Irénée Marrou. Nu era un sceptic. Și nu aplica, în interpretare, principiul simplității. Din contra...

Abia Thoma d'Aquino a văzut corect lucrurile: toate semnificațiile de ordin alegoric se sprijină pe (și „derivă" din) înțelesul literal[3]. El este rădăcina, temeiul, justificarea. În lipsa înțelesului literal, orice lectură e gratuită. Unde nu-i o semnificație literală, nu e nimic. Ca atare, nici literă, nici spirit. Doar dacă e vie, litera poate ucide. Prin urmare, fundamentul alegoriei este obligatoriu literal.

Dar poate exista în Scriptură un verset (unul singur!) lipsit cu totul de înțeles? Nicidecum. Nici Augustin, nici Thoma nu ar fi admis o atare supoziție. Ideea vacuității semantice (care interzice interpretarea) e una modernă. Să ne întoarcem însă la sfântul Augustin și la interpretarea psalmului 103.

Explicația oferită de exeget e, firește, de o întortocheată subtilitate. Sfântul Augustin află ajutor, mai ales, în enciclopedia luxuriantă a vremii. Acolo a citit despre lișiță. Pentru a nu pierde nimic din savoarea acestui comentariu, îl voi reproduce întocmai. Așadar: „vrăbiile își vor construi cuiburi în cedrii Libanului, dar «adăpostul lișiței (*fulicae domus*) le conduce [le îndrumă]». Ce înseamnă, de fapt, «sălașul lișiței»? Lișița, după cum afirmă toți [cei pricepuți], e o pasăre de apă, care locuiește fie în ținuturi mlăștinoase, fie pe mare. Ea își face rareori – sau niciodată – sălașul pe țărm, ci [îl ridică] în mijlocul valurilor, de obicei, pe mici insule pietroase, înconjurate de ape. Înțelegem astfel că stânca e adăpostul cel mai potrivit al lișiței; [această pasăre] nu locuiește niciodată mai sigur decât pe stânca [ei]. Ce fel de stâncă însă? Una situată în largul mării. Chiar dacă e lovită de talazuri, ea

2. Până una, alta, nici modernii nu sunt mai sceptici. Scepticismul hermeneutic este întotdeauna o bravură și o solitudine.
3. Să recitim următorul pasaj din Thoma d'Aquino, *Summa theologica*, I q.1 a.10: „sensus spiritualis qui super litteralem fundatur, et enim supponit". *Id est*: „sensul spiritual: acesta e întemeiat pe sensul literal și, negreșit, îl presupune".

[le înfruntă şi] le sparge [pe toate]; nu poate fi distrusă de ele; aceasta e însuşirea principală a stâncii".

Şi mai departe: „Cât de mari au fost însă valurile [*id est* necazurile] care l-au izbit pe Domnul nostru Iisus Christos! Iudeii l-au lovit cu violenţă, dar el a rămas [neclintit şi] întreg. Dacă îl urmăm pe Christos, aşa [se cuvine] să locuim în această lume, adică în această mare [frământată]; aici, el însuşi nu a cunoscut decât furtuni şi vijelii, dar nu a cedat niciunui vifor, niciunui val, ci a rămas întreg [şi neclintit], câtă vreme le-a înfruntat. De aceea, adăpostul lişiţei e, totodată, puternic şi slab. Ea nu-şi face sălaşul pe locurile semeţe; nimic nu e mai ferm şi nimic nu e mai umil decât adăpostul ei. Într-adevăr, vrăbiile [*id est* creştinii] îşi construiesc cuib în cedri, din pricina nevoilor ceasului de faţă: şi ei consideră această stâncă – bătută de valuri, dar neclintită – drept îndrumătorul lor, întrucât ei urmează patimile [şi exemplul] lui Christos"[4].

După cum observăm, sfântul Augustin nu bănuieşte că traducerea latină e defectuoasă. Precum Philon din Alexandria înaintea lui, nu e interesat de original. Nici nu-i trece prin minte că este vorba de o inexactitate textuală. Dacă partea a doua a versetului e, la o primă privire, imposibil de înţeles (Augustin îşi recunoaşte cu francheţe ignoranţa), aşa a intenţionat autorul divin. Nonsensul e voit şi are o finalitate precisă: trimite la o semnificaţie ascunsă, la Iisus Christos. Căci în Biblie nimic nu este întâmplător. Prin urmare, psalmul 103 se cuvine a fi priceput spiritual (*spiritaliter quaerere*). Dar pentru a-l înţelege în acest chip, ca o alegorie despre Iisus, Augustin trebuie, mai întâi, să explice sintagma „adăpostul lişiţei".

În Antichitatea târzie, nimic nu este cu adevărat inexplicabil. În lume, dar şi în Scriptură. Cu puţină subtilitate, totul poate fi elucidat. Când ceva e abscons (*fulicae domus*, de exemplu), exegeţii investighează enciclopedia vremii. Plantele văzute sau doar închipuite, animalele şi obiceiurile lor curioase vin, cu toate, în ajutorul exegetului: enciclopedia e, înainte de orice, un instrument hermeneutic. Sfântul Augustin ştie, de pildă, că diamantul „nu poate

4. Augustin, *Ennaratio in psalmum 103*, 1: 18 *sq*. Completările dintre paranteze drepte îmi aparţin. De altfel, în treacăt, exegetul îşi recunoaşte cu franchete neputinţa: *hoc enim in ista creatura, quae oculis nostris adiacet, intellegi nullo pacto potest*: „într-adevăr, nu putem înţelege în niciun fel această expresie care se oferă privirii noastre".

fi spart decât cu sânge de țap", că o piatră prețioasă, precum aceea numită de naturaliști *carbunculus*, „lucește în întuneric", că „sarea de Agrigent se lichefiază în apropierea focului, iar în apă sfârâie". Fauna exegetului nu e mai puțin miraculoasă decât mineralele: pelicanul provine „din deșertul Egiptului", iar „onagrul e un măgar sălbatic mare"; aspida nu poate fi îmblânzită de vocea nimănui, căci își acoperă urechile precum corăbierii lui Ulysse: pune o ureche la pământ și în cealaltă își vâră capătul cozii; și încă: „iepele din Cappadocia sunt fecundate de vânt" (exegetul extrage această informație din *Georgice*, 3: 269-283); în fine, lișița este o pasăre acvatică și își ridică sălașul pe o stâncă solitară, în mijlocul mării.

Pasiunea sfântului Augustin pentru amănuntele insolite este, desigur, aceea a colecționarului, a polimatului curios, uimit de varietatea mirabilă a universului. Nu e om de știință (cine e în vremea lui?), este un simplu exeget. Comentatorul adună aceste bizarerii din „folclorul savant" (*cf.* Marrou, 1997: 132), din *Nopțile attice* ale lui Aulus Gellius, din *Prata* de Suetonius, din *Saturnalia* lui Macrobius, din lucrarea *De die natali* a lui Censorinus și, mai ales, din Biblie, care constituie, neîndoios, enciclopedia supremă.

Nu are rostul să verificăm, acum, în ce măsură sfântul Augustin folosește o informație primită sau născocește el însuși un detaliu în folosul unei explicații credibile. Nu ne interesează neapărat lișița și pretinsul ei sălaș acvatic. Ne interesează un psalm anume și modul în care a fost înțeles de către un exeget ingenios. Analogia construită de Augustin este, ea, admirabilă. Așa cum lișița rezistă în adăpostul ei izolat tuturor furtunilor, la fel Iisus Christos a învins toate greutățile. Și așa cum sălașul lișiței constituie un reper pentru păsări (ceea ce e fals!), la fel viața lui Iisus Christos reprezintă un model pentru creștini (ceea ce este adevărat!). Alături de metafora exilului, marea este, desigur, o metaforă a nestatorniciei și primejdiei, cu o largă răspândire în scrierile medievale. În cele din urmă, prin risipă hermeneutică, versetul 17 al psalmului 103 devine transparent[5].

5. Observ că *Fiziologul latin* (în Richard de Fournival, 2006: 42-43) consacră lișiței capitolul al XXII-lea: „Fulica". Pasărea nu e rătăcitoare ca altele, ci rămâne statornic, până la sfârșit, *usque in finem*, în unul și același loc. Pentru a motiva acest obicei, *Fiziologul* citează, desigur, versetul 17 din psalmul 103. Urmează morala: lișița este simbolul omului drept, care persistă neclintit în credință.

În încheiere, aș preciza că nici interpreții de mai târziu nu au propus o explicație mai simplă. Vulgata vorbește de *herodii domus*, de adăpostul bâtlanului. Substantivul „herodio" (bâtlan) a fost asociat de comentatorii medievali cu numele propriu Herodes (Irod). Versetul 17 e citat, astfel, ca o referință la Irod cel Mare și, în general, la orice monarh nesăbuit. E un vechi adevăr acela că „vrăbiile" au parte, adeseori, de conducători ingrați. Nu-i nevoie de dovezi.

Altminteri, e imposibil de priceput cum poate un psalm (scris cu multe secole înainte de Irod) să-l numească pe Irod? Și, mai ales, cum poate unul și același vers să trimită atât la Iisus (în interpretarea sfântului Augustin), cât și la Irod (în interpretarea medievală)?

Deși ambele explicații sunt fanteziste, prefer ipoteza lui Augustin. Încă mă mai întreb de ce...

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cauda pavonis

În hermeneutică, Joannes Scottus Eriugena este menționat îndeosebi pentru o comparație. Până și gânditorii cei mai riguroși supraviețuiesc, mai degrabă, prin grația unor simple figuri de stil și mai puțin prin asprimea argumentelor. Farmecul expresiv întrece ariditatea silogistică.

În *Periphyseon* (tratatul e cunoscut și sub titlul de *De divisione naturae*), Eriugena spune, mai întâi, că interpretarea Bibliei e un proces infinit: *sacrae scripturae interpretatio infinita est* (II: 560a). Și, pentru a întări această aserțiune, filosoful face adaos în altă parte: semnificațiile Scripturii sunt nenumărate și infinite precum culorile din coada păunului (IV: 749c). Comparația este adeseori citată de către istoricii filosofiei pentru frumusețea și ineditul ei. O vom analiza îndeaproape.

Aș remarca, înainte de orice, că Eriugena echivalează bogăția semnificațiilor Cărții cu o făptură mai degrabă antipatică: păunul. Bestiarul medieval nu-i acordă atenție. Iar când îl descrie, păunul exemplifică tocmai gratuitatea și risipa. Nimic mai puțin necesar decât *cauda pavonis*. Dar Scriptura? O putem compara cu inutilitatea decorativă? Nu. Prin comparația lui proverbială, Joannes Scottus Eriugena a subliniat, cred, cu totul altceva. Dar ce anume?

Voi amâna răspunsul pentru a aminti rapid câteva date. În biografia acestui gânditor extrem de original în contextul teologiei apusene, puține sunt împrejurările cu adevărat indiscutabile. Aproape totul e obiect de conjectură. S-ar fi născut către anul 800, undeva în Irlanda, „in finibus mundi positus", la marginea acestei lumi, cum crede cineva. Unii savanți au propus chiar anul 790. Data morții, 877, nu e nici ea foarte sigură. Nu se știe dacă a fost călugăr sau cleric. Nu se știe decât cu aproximație când s-a mutat în Franța, la curtea regelui Carol cel Pleșuv. Pe la 845-847 se afla, probabil, în regat. Episcopul Pardulus de Laon îl menționează, cel dintâi, într-o epistolă din 851: „Scotum illum qui est in palatio regis, Joannem nomine". A devenit repede un cărturar

prețuit și temut. În acest sens, un anume Florus îl descrie ca „scholasticus et eruditus". A fost remarcat și pentru abilitatea lui ca *grammaticus*. A comentat câteva lucrări dificile, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, enciclopedia alegorică a lui Martianus Capella, *De caelesti hierarchia* a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, o parte din Evanghelia după Ioan, a compus lucrări în linia teologiei neoplatonice (am numit deja *Periphyseon*), a tradus din greceşte, a versificat, a trezit admirații și antipatii, a nedumirit. Nu e puțin lucru.

Un episod cert este însă disputa lui Eriugena cu monahul Gottschalk (Godescalc) de Fulda. Prin unele afirmații prea apăsate cu privire la providență, călugărul saxon devenise în ochii multor ierarhi suspect. Joannes Scottus Eriugena a fost chemat, așadar, să combată un determinism mult prea sumbru, care își avea, totuși, temeiuri în doctrina sfântului Pavel (*Epistola către romani*, firește) și în teologia uneori imprudentă a sfântului Augustin.

Un alt lucru cert printre multe aproximații este faptul că Johannes Scottus Eriugena a tradus, la îndemnul regelui Carol cel Pleșuv, în întregime, dar fără strălucire, *Corpus Areopagiticum*. Autorul acestor scrieri foarte influente, și în Răsărit, și în Apus, este, cu siguranță, un contemporan sau un descendent imediat al lui Proclus (diadoh al Școlii platoniciene din Atena între 437 și 485). Nu e deloc chibzuit să credem că ar fi însuși Dionisie Areopagitul, auditorul sfântului Pavel. Prin intermediul traducerii lui Eriugena, lexicul și temele neoplatonice, lumea inteligibilă și însăși ideea de participare, divinitatea apofatică, vor pătrunde în teologia latină. La Meister Eckhart, de pildă, la Hugo de Saint-Victor, dar și la misticii care l-au urmat, influența e acută.

De altfel, stilul neoplatonic e manifest în *Periphyseon* (titlul grec aparține chiar autorului), tratat dialogic, în cinci cărți, dedicat episcopului Wulfad. Eriugena a început să-l redacteze după anul 860. În această lucrare stufoasă, care a părut mai mult decât îndoielnică ereziologilor de mai târziu, filosoful propune o „fiziologie" (și de această dată, termenul îi aparține). Eriugena invocă un Dumnezeu *incognoscibil* și *inefabil*, supra-esențial și supra-natural (*super-essentialis*, *super-naturalis*). Principiul divin este „nihil per excellentiam". Predicatele lui Eriugena țin, neîndoios, de o teologie apofatică. Dar divinitatea nu rămâne închisă în sine. Din Principiu, prin intermediul arhetipurilor, irump treptat genurile, speciile și indivizii concreți, adică multiplul mundan. Materia însăși e numai o formațiune de inteligibile reificate. Procesiunea făpturilor este o explicitare

a divinului. În acest univers de teofanii nenumărate, totul este organizat în scopul revenirii (și reunirii) în Unu.

În fine, Eriugena a compus și poeme, unele direct în limba greacă. E citată, adesea, de către cunoscători, ca o izbândă a versificării, poezia cu titlul *Aulae sidereae* („Curțile înstelate"). Ar fi scris-o, în maniera grandilocventă a vremii, prin anul 875, pentru a-l omagia, firește, pe regele Carol cel Pleșuv (823-877). Bătrânul curtean știa când să perie mantia suveranului.

Un text apocrif, din secolul al XII-lea, pretinde că Joannes Scottus Eriugena nu a murit de moarte bună, ci străpuns cu condeiele de către școlari: „a pueris quos docebat graphiis perfossus". Nu există nicio informație, dar niciuna, că Eriugena ar fi părăsit curtea Franței, la bătrânețe. Cu toate acestea, legenda pretinde că s-ar fi retras în Anglia ca abate la mănăstirea din Malmesbury. Aflat în *scriptorium* printre elevi, a fost înjunghiat dintr-un motiv *stilistic*. Tocmai „stylul" (adică instrumentul de scris) i-ar fi adus sfârșitul. Comentatorii (*cf.* Carabine, 2000) s-au întrebat, desigur, dacă legenda consemnată de un anume William de Malmesbury se cuvine interpretată literal sau alegoric. Dacă interpretăm literal, legenda relatează moartea abruptă a unui eretic, rătăcit în arcanele teologiei grecești. Dacă interpretăm alegoric, legenda narează, în realitate, moartea fatală a unui gânditor prea subtil pentru puțina pricepere a celor din jur.

Dar să ne întoarcem la subiectul eseului. Eriugena compară Sfânta Scriptură cu multicolora coadă a păunului. Comparația lui e neobișnuită. De obicei, cărțile Scripturii au fost asemuite pădurii, selvei întunecate, hățișului, tenebrelor lucide, labirintului, apelor tumultuoase, oceanului, torenților, grădinii. Tyconius, citat de sfântul Augustin în *De doctrina christiana* (III: 30, 43), a vorbit de „uriașa pădure a profeției". Pentru a pricepe această metaforă, e bine să ne imaginăm ce însemna pădurea la anul 400, când acoperea întreg continentul. Era locul dezorientării, orbirii, primejdiilor. Comparația se găsea deja la Origen: „latissima silva". O va folosi și Augustin: „[Doamne] nu fără rost ai voit să fie scrise atât de multe pagini pline de taine umbroase [*opaca secreta*]; aceste păduri nu sunt lipsite de cerbii lor, care-și găsesc adăpostul și-și recapătă puterile în ele, se plimbă și pasc, se culcă și rumegă în ele" (*Confesiuni*, XI: 2, 3). La Augustin, pădurea nu mai are conotația de primejdie. Bonaventura de Bagnoregio va privi, la rându-i, Scriptura ca „opaca silva". În schimb, sfântul Ieronim

și, mai târziu, un anume Gilbert de Stanford, autor al unui *Tractatus super Cantica canticorum* (dar atribuirea nu are niciun temei), au comparat Biblia cu nemărginirea oceanului sau cu râurile năvalnice. Gilbert de Stanford, bunăoară, vede în ea „un fluviu impetuos" care „se revarsă fără contenire în adâncurile minții omenești... Din ea țâșnesc valuri bogate în înțelesuri spirituale": „profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes"[1].

Oceanul, râul fugace, grădina, *locus amoenus*, apa irascibilă, templul, pășunea, comoara, tezaurul, lumina etc. sunt, negreșit, sugestii ale plenitudinii. Frumusețea Cărții îl copleșește pe cititor. În schimb, pădurea, labirintul sumbru, hățișul, tenebrele încâlcite etc. sugerează, oricărui exeget, dificultatea sesizării sensului. Prin complicația semantică, Biblia produce anxietate. Dar comparația lui Eriugena, ea, în ce categorie se încadrează? De ce seamănă Scriptura cu o coadă de păun?

Când a propus această figură de stil, Eriugena nu s-a uitat numaidecât într-un bestiar: de altfel, fiziologul elin nici nu înregistrează păunul. În bestiarii, principala însușire a păunului nu constă în penajul exuberant al cozii, ci în frigiditate. Păunul, zice-se, are carnea pietroasă și aproape inalterabilă. Morala vine de la sine. La fel trebuie să fie și îndrumătorul sufletesc: neatins de patimi și fără trăiri lumești. Bestiarul remarcă, de asemenea, strigătul păsării. E ascuțit, strident, neașteptat. Aidoma trebuie să fie și vocea predicatorului în fața celui aflat în preajma păcatului. Când păcatul e aproape, ridici glasul, scuturi, trezești, avertizezi. Abia în al treilea rând (și în treacăt), bestiarul se referă la coada păunului. Dar ea semnifică vanitatea și trufia. Pentru medieval, aspectul exterior nu contează. E o zădărnicie să te mândrești cu el. Exemplul vanității păunului se găsește și într-o însemnare din caietele lui Leonardo da Vinci...

În schimb, Eriugena a ignorat toate aluziile etic-pastorale și a privit *cauda(m) pavonis*, înainte de orice, ca manifestare expresivă, ca izbucnire semantică. De obicei, coada păunului e strânsă. Și nu

1. Și expresia „selva oscura" din *Infernul*, I: 2 trimite, în opinia lui Lawrence Warner (1995: 449-478), la Scriptură: în bezna ei, cititorul se rătăcește. Nimic nu confirmă însă această ipoteză. În *Convivio*, IV: 24, Dante spune că adolescentul pătrunde în *selva de erori* a tinereții (care ține de la 25 la 45 de ani): ea este „la selva erronea di questa vita", pădurea înșelătoare a acestei vieți, păcatul. Interesantă, interpretarea lui Warner nu e și corectă.

bănuiești câtuși de puțin în această „povară" greoaie bogăția ei infinit-repetitivă, revărsarea tautologică de culori. La răstimpuri însă, coada păunului se ridică spre uluirea privitorilor: unul se desface dintr-odată în multiplu. Coloritul frapează. Ca urmare, comparația lui Eriugena nu e deloc arbitrară. Ea este, am impresia, o consecință necesară a „fiziologiei" sale.

În sensul originar al termenului, Joannes Scottus Eriugena s-a simțit mai curând un *fiziolog*, un cercetător al naturii, în care îl includea însă și pe Dumnezeu (cauza producătoare). Dar Eriugena a comentat natura în chip constant ca un exeget neoplatonic, care vede peste tot urme scripturale, *vestigia*, semne, înțelesuri, simboluri: „cred că nu există niciun lucru vizibil și corporal care să nu semnifice ceva necorporal și inteligibil" (*Periphyseon*, V: 3). Așadar, lucrurile însele mai întâi semnifică și abia apoi sunt ceea ce sunt. Și sunt tocmai pentru că semnifică. De obicei, filosofii discută totul în termeni de cauze și efecte. Dimpotrivă: Eriugena prezintă natura în termeni semantici. Semnele trimit spre un semnificat ultim.

În momentul în care Unul decide să iasă din sine (*processio*), el produce o multitudine de *teofanii*. Actul prin care se vădește (teofania miraculoasă) e perceput, în primul rând, ca manifestare expresivă. Lumea este o scriptură. La rându-i, Scriptura este o lume. În sinea lui, Principiul e obscur. Manifestarea e trecerea Unului de la obscuritate la sens. Ontologia devine o semioză. Pentru acest cuvânt, „un asemenea univers este de aceeași esență cu Scriptura, care îl explică și pe care o explică. Amândouă sunt revelații"[2]. Sigur, această intuiție a universului ca ierarhie de semne, ca revelare expresivă și rostire deictică îl precedă pe Eriugena. Simbolismul metafizic este mai vechi. Poate fi întâlnit, de exemplu, la sfântul Augustin, la Hugo de Saint-Victor. Dar Eriugena procedează sistematic. El înțelege și prezintă constant relațiile ontologice ca relații de semnificare. Astfel, între cauză (semnificat) și efect (semne, imagini, simboluri, simulacre) filosoful presupune o legătură semiotică.

Comparația lui Eriugena se înscrie, cu siguranță, în această „pansemioză metafizică" (sintagma îi aparține lui Umberto Eco). În lumea sensibilă, investigată ca text, teofaniile sunt nenumărate.

2. Pentru „fiziologia" semiotică a lui Eriugena, a se vedea Gilson (1995: 198), Eco (1999: 73-77). Tot Umberto Eco (1999: 86-87) prezintă și metafora Bibliei ca pădure scripturală, ocean, labirint, viitură.

În lumea textului, investigat ca lume, semnificațiile surprind prin infinitudinea lor, asemenea culorilor din coada păunului. Comparația atestă, fără nicio îndoială, abundența nesfârșită a Principiului divin.

Iată de ce Joannes Scottus Eriugena a întrezărit în bogăția Scripturii *cauda(m) pavonis*.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pleonasmul divin

Puține informații avem, din păcate, despre Hugo de Saint-Victor. Aproape totul e incert în biografia lui. Unii cred că s-ar fi născut în Saxonia în preajma anului 1100. Alții declară că s-ar fi născut în Flandra, la Ypres. În fine, câțiva biografi susțin că s-ar fi născut în Lorena...

Inscripția de pe lespedea mormântului său propune un joc de cuvinte: „Hugo sub hoc saxo jocuit vir origine Saxo". Termenul *saxum* din sintagma „sub hoc saxo" denumește, bineînțeles, piatra funerară, iar *Saxo(n)* din finalul inscripției trimite la presupusa obârșie a defunctului: pesemne că frații îl credeau din Saxonia.

Hugo și-a făcut aproape sigur noviciatul în mănăstirea saxonă Hammersleben. Nu a stat prea mult aici. Pe la 1118 s-a mutat la abația Saint-Victor, situată la marginea „Babilonului" parisian[1]. Regula urmată la Saint-Victor era aceea augustină. A devenit repede un magistru influent și venerat. A făcut școală. A avut epigoni. A scris mult: pe lângă *Didascalicon seu De arte legendi*, a redactat *De tribus diebus*, *Commentarium in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae libri X*, *Soliloquium de arrha animae*, *De sacramentis christianae fidei* (la acest tratat ar fi lucrat în ultimii cinci ani ai vieții) etc. A corespondat cu Ioan, episcop de Sevilla, și cu sfântul Bernard. În schimb, data morții lui Hugo e certă: s-a sfârșit în ziua de marți, 11 februarie 1141. În nesiguranța oricărei biografii medievale (și a oricărei biografii în genere), doar moartea e neîndoielnică!

Pentru vremea lui, exegetul are opinii originale. Hugo de Saint-Victor este un „literalist" moderat. Scrie, de pildă: „Mă

1. În secolul lui Hugo, orașul Paris e privit de mulți ca „Babilonul modern". Sfântul Bernard: „Fugiți din mijlocul Babilonului și salvați-vă sufletele". Pierre de Celles: „O, cetate a Parisului, cât de bine te pricepi să furi și să dezamăgești sufletele! În tine, lațurile viciilor, capcanele tuturor relelor, săgețile infernului sunt pierzania sufletelor curate..." (*cf.* Le Goff, 1994: 38).

minunez de îndrăzneala [necugetată] a celor care se pretind maeștri în explicația simbolică [a Scripturilor], când ei ignoră [cu desăvârșire] sensul [imediat al textului], sensul lui literal, *littera*". O observație similară (dar fără urmări) făcuse, dacă ne amintim bine, și Theodor de Mopsuestia, la începutul secolului al V-lea. Hugo adaugă: câtă vreme nu mergem la textul ebraic însuși (și nu verificăm textul în original), traducerile latine nu sunt de mare folos. Nici Vulgata nu prezintă întotdeauna încredere. Pentru acest motiv, înainte de orice, comentatorul trebuie să recupereze „hebraica veritas" (expresia e mai veche), printr-o comparație minuțioasă a versiunilor latinești și o confruntare cu sursa. Oricum ar fi, temeiul oricărei interpretări este înțelesul literal, pe care Hugo (și alții) îl numesc *historia*. Înainte de orice, exegetul se cuvine a-l re-stabili cu strictețe. Numai pornind de la înțelesul literal (de la „historia", așadar), declară exegetul victorin, se poate extrage o semnificație spirituală, așa cum extragi dintr-un fagure mierea (inspirată analogie!).

Să nu uităm că necesitatea de a consulta originalul ebraic nu a fost dintotdeauna o exigență evidentă și i-a rămas străină până și sfântului Augustin.

Pe la 1135-1137, Hugo a compus un amplu comentariu la tratatul *Ierarhia cerească* al lui Pseudo-Dionisie Areopagitul. Cunoștea, firește, interpretarea mai veche a lui Joannes Scottus Eriugena. În stilul epocii, Hugo a dedicat comentariul regelui Ludovic al VII-lea. Ideea principală a comentatorului este că vizibilul lucrurilor create are, prin voința lui Dumnezeu, însușirea semnificării. Frumosul vizibil sugerează, la rându-i, un frumos de ordin spiritual. Lucrul sensibil este o hieroglifă a inteligibilului. El trezește în mintea privitorului o presimțire a autorului divin. În definitiv, pentru Hugo de Saint-Victor, universul e o scriere cifrată, o configurație de simboluri cu o finalitate subînțeleasă. Numai cel ce poate descifra cartea lumii înțelege intenția Autorului. Urcând din simbol în simbol și din semnificat în semnificat, hermeneutul accede la semnificatul ultim, la așa-zisul „semnificat transcendental". Tot ceea ce este trimite la el.

Cum vedem, teologia lui Hugo de Saint-Victor reprezintă o ilustrare a simbolismului metafizic și prezintă afinități vădite cu „fiziologia" lui Eriugena, despre care am scris deja. Lumea sensibilă, mai spune Hugo, e „sicut quasi quidam liber scriptus digito Dei", aproape ca o carte scrisă de degetul lui Dumnezeu (*De tribus diebus*, PL, 176, col. 814). Metafora gânditorului victorin va deveni,

în Evul Mediu, un topos reputat. Lucrul concret nu se epuizează în simpla lui existență „fizică". Funcția lui nu e (numai) aceea de a fi. Și nici nu e, în primul rând, aceea de a fi. Lucrul semnifică, sugerează, arată. Este, în sensul etimologic al cuvântului, un „index". Într-un fel, el e întotdeauna mai mult decât ceea ce pare unui privitor superficial. Se manifestă figurativ. Și constituie astfel o „dicțiune materială", pentru a folosi expresia unui comentator modern. Vizibilul, frumusețea inepuizabilă a creaturilor reprezintă, astfel, un reflex al divinului: „Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est". Adică: „Toate lucrurile vizibile ne sunt propuse pentru semnificarea și afirmarea lucrurilor invizibile, instruindu-ne prin văz în mod simbolic, adică figurativ... De vreme ce, într-adevăr, frumusețea lucrurilor vizibile constă în forma lor... frumusețea vizibilă este imaginea frumuseții invizibile" (*Commentarium in Hierarchiam coelestem*, PL, 175, col. 978 și 954).

În cosmologia lui Hugo de Saint-Victor, așadar, natura este, mai întâi o înlănțuire armonioasă de simboluri (o scriere desemnată de degetul divin) și abia în subsidiar o pluralitate de lucruri și făpturi. Funcția lor principală e însă aceea de a-l dezvălui pe Creator. Prin însăși firea lor, lucrurile-simboluri (lucrurile care semnifică înainte de a fi) îi atestă – într-un mod încă nelămurit – prezența și măreția. Adeverirea completă vine însă prin har: „Astfel, prin intermediul simbolurilor naturii, Creatorul e doar semnificat; dar prin simbolurile grației Dumnezeu își vădește prezența, căci el a făcut simbolurile naturii pentru ca noi să înțelegem că există, iar simbolurile grației pentru a-i recunoaște [pretutindeni] prezența" (*Commentarium...*, I: 1, PL, 175, col. 926d). Prin urmare, lucrurile îl confirmă pe arhitect, îl slăvesc, dar nu au, prin ele însele, puterea de a-i dovedi prezența. Oferă o sugestie semnificativă. Dar prezența divinității devine certitudine numai prin intermediul grației.

Să ne întoarcem, în încheierea acestui eseu, la exeget. Cum citea Hugo de Saint-Victor?

Am ales un fragment din opusculul intitulat *De verbo Dei*. Dintr-un motiv simplu: fragmentul vorbește despre simplitatea divină. Exegetul pornește de la versetul 12 din psalmul 61: *semel locutus est Deus, duo haec audivi*, „o dată a vorbit Dumnezeu,

două lucruri am auzit". Cum adică? Dacă rostirea este sumară, din ce pricină percepem mai mult? Dacă Dumnezeu rostește, în realitate, un simplu nume, un nume solitar, de ce sesizăm un enunț (sau mai multe)? În ce fel ar putea fi explicată această trecere de la „un simplu cuvânt" la multiplul predicativ? Să examinăm soluția teologului victorin. Hugo explică: „Rostirea lui Dumnezeu este unică... pentru că nu cuprinde o multitudine de propoziții, ci este însumată [rezumată] într-un unic și simplu cuvânt [*uno et simplici verbo consummatur*]" (*De verbo Dei...*, IV: 1).

Cum vedem, exegetul formulează, în primul rând, cu maximă limpezime paradoxul simplității divine: Dumnezeu este (prin definiție) simplu, dar omul nu îl percepe așa[2]. De vreme ce Dumnezeu a vorbit o singură dată (fiindcă e modelul conciziunii și reținerii) și a propus un singur cuvânt (Verbul însuși), de ce găsim în Scripturi o desfășurare de enunțuri (și o infinitate de semnificații)? Pluralitatea scripturară nu contrazice principiul divinei simplități? Care e originea ei? Pentru a îndepărta dificultatea, Hugo de Saint-Victor deosebește, în continuare, o rostire proprie (rostirea lui Dumnezeu, sortită, poate, cum vom vedea, doar îngerilor) de una derivată (al cărei destinatar e omul), un adevăr pentru sine (Cuvântul) de unul pentru ceilalți (Cartea). Când vorbește „prin" sine, Dumnezeu e succint. Când se adresează oamenilor – și tocmai pentru că se adresează oamenilor – e discursiv.

Firește, simplitatea se pierde și se tulbură numai din perspectiva intelectului finit. Dar Dumnezeu a pus în inimile profeților un adevăr instantaneu și „neschimbător".

Să urmărim argumentul lui Hugo: „Dumnezeu vorbește într-un fel prin gura oamenilor și altfel prin El însuși... Dumnezeu vorbește printre oameni prin oameni. Deci El vorbește prin oameni și prin sine. Prin oameni cu multe cuvinte, prin sine printr-o unică rostire [*multos sermones per homines, unum per semetipsum*]. Dar această unică rostire a fost în toate cuvintele pe care le-a rostit prin gura oamenilor și toate sunt în această rostire [*et omnes in isto uno unum sunt*], fără care nu pot fi pronunțate în vreun loc sau timp..." (*De verbo Dei*, IV: 1). Mai departe: „Ceea ce dezvoltă

2. Medievalii acceptă ca pe ceva de la sine înțeles „divina simplitate". Din contra, teologii contemporani găsesc că formula e dubioasă – *cf.* Wolterstorff (1991: 531-552). În *Disertație metafizică* (V), Leibniz adoptă o poziție de mijloc: în privința mijloacelor, Dumnezeu e absolut simplu; dar în privința efectelor, el este surprinzător de bogat.

şirul cuvintelor în afară, adevărul neschimbător dictează înăuntru [*quod foris decursus verborum explicat, intus veritas incommutabilis dictat*]... aşa cum cuvântul unic nu se împarte în multe cuvinte, nici cuvintele multe nu sunt diferite în cuvântul unic [*sicut in multis unum verbum non dividitur, ita multa in uno verbo non variantur*]" (IV: 3). În sfârşit: „Rostirea pe care Dumnezeu ne-o adresează este de două feluri: interioară şi exterioară; interioară prin aspiraţie; exterioară prin predicare [*interius per aspirationem, exterius per praedicationem*]..." (V: 1; *cf.* şi Hugo de Saint-Victor, 2005: 49, 51, 65). Totul se dumireşte acum. Dumnezeu nu complică nimic. Cuvântul este şi rămâne unul singur. Dar înţelegerea omului nu-l poate sesiza. Simplitatea Cuvântului divin o depăşeşte. Şi fiindcă o depăşeşte, Dumnezeu a dăruit creaturii discursivul rostirilor[3].

Când a scris *De verbo Dei*, e posibil ca Hugo să fi avut în minte un pasaj din *Confesiunile* sfântului Augustin, pasaj pe care l-am comentat deja în *Porunca lui rabbi Akiba* (2005: 110-114). Îl transcriu aici încă o dată: „Să laude numele tău seminţiile supracereşti ale îngerilor, care nu au nevoie să citească Verbul tău spre a-l cunoaşte [*legendo cognoscere verbum tuum*]. Căci ei văd mereu faţa ta, şi acolo citesc fără ajutorul unor silabe care se succed în timp [*ibi legunt sine syllabis temporum*]... Ei citesc, aleg şi iubesc [*legunt, eligunt et diligunt*]: citesc mereu şi ceea ce citesc nu se scurge în urmă. Căci alegând şi iubind, ei citesc însăşi neschimbarea judecăţii tale. Tăbliţele lor nu se închid şi nici cartea lor nu se înfăşoară [*non clauditur codex eorum nec plicatur liber eorum*]; fiindcă tu însuţi eşti această carte şi eşti pentru veşnicie" (XIII: 15, 18).

În acest pasaj, sfântul Augustin propune o distincţie interesantă. Pe de o parte, simultaneitatea cuvântului divin (pe care îl compară cu o carte, *liber*, *codex*). Pe de alta, multiplicitatea Scripturii. Ceea ce pentru îngeri este o singură rostire (o totalitate nedivizată, *totum simul*), pentru om e, în chip fatal, o succesiune propoziţională, o diversitate predicativă. Intelectul îngerilor e simplu. Intelectul uman e discursiv. Cuvântul celest e atemporal. Scriptura e temporală. Cuvântul se dezvăluie într-o intuiţie fulgurantă.

3. Aş nota în treacăt că interpretarea lui Hugo de Saint-Victor are certe afinităţi cu o opinie recentă a semiologilor. Un termen (oricare termen: „constelaţie", „pardos", „pescar" etc.) este, în realitate, un enunţ minimal. C.S. Peirce va spune că reprezintă un enunţ „elementar".

Scriptura se dezvăluie numai prin lectură. Cuvântul lui Dumnezeu e implicit. Scriptura explică. Prin urmare, omul nu poate sesiza simultanul asemenea îngerilor. E o ființă căzută. Finitudinea îi interzice viziunea subită a Cuvântului. În deosebire de îngeri, omul se va mulțumi cu lectura în succesiune și durată. Contemplația angelică nu este, în cazul lui, decât o năzuință eschatologică, o posibilitate. Îngerii înțeleg imediat. Omul înțelege mijlocit. Îngerii văd. Omul silogizează.

Dacă nu greșesc, argumentul sfântului Augustin a fost și argumentul lui Hugo.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Explicit, expliciat, / Ludere scriptor eat.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bibliografie adnotată

Adams, Hazard, *William Blake*, Seattle: University of Washington Press, 1963. O imagine literară trimite, în primul rând, la alte imagini literare. Nu are un referent exterior.

Albérès, R.-M., *Istoria romanului modern*, traducere de Leonid Dimov, București: Editura pentru Literatura Universală, 1968. Kafka a scris o operă „neverosimilă și irațională" [224].

Angelus Silesius, *Călătorul heruvimic*: *Cherubinischer Wandersmann*, traducere de Ioana Pârvulescu, București: Humanitas, 1999. *Ohne warumb...*

Aristotel, „Analitica secundă", traducere de Mircea Florian, în *Organon* II, București: Editura IRI, 1998, pp. 73-235. Preferabil e mai puținul. Dar mai puținul e simplul.

Armour, Peter, „Matelda in Eden. The Teacher and the Apple", *Italian Studies*, 34 (1979): 2-27. În *Commedia*, Matelda rămâne un personaj echivoc în măsura în care e, pentru peregrin, și învățător, și ispită.

Armstrong, Paul B., *Conflicting Readings: Variety and Validity in Interpretation*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990. Criterii de validitate.

Arnold, Bruce, „The Literary Experience of Vergil's Fourth Eclogue", *The Classical Journal*, 90: 2 (1994-1995): 143-160. Orice încercare de a oferi o identitate precisă termenului „puer" eșuează. E mai bine să dăm cuvântului un sens simbolic.

Ashton, Jennifer, „Modernism's «New» Literalism", *Modernism/Modernity*, 10: 2 (2003): 381-390. Interpretare și experiență a unui poem. Consecința afirmației lui Cleanth Brooks că parafraza e eretică: „The best interpretation of a poem is the poem itself".

Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Literalismul criticii moderne.

Aubier, Dominique, *Don Quichotte, prophète d'Israël*, Paris: Robert Laffont, 1966. Quijotism critic și goropizare. Eseu de hermeneutică letristă.

Auerbach, Erich, *Mimesis: Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoițescu, București: Editura pentru Literatura Universală, 1967. Cartea lui Auerbach a apărut în 1946.

Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere de Eugen Munteanu, București: Editura Nemira, 2003.

Barnes, John C., „Dante's Matelda: Fact or Fiction?", *Italian Studies*, 28 (1973): 1-9. Problema e pusă greșit de autor: pe cine reprezintă în realitate Matelda și nu ce semnifică, în *Commedia*, Matelda. Matelda e Matelda.

Barthes, Roland, „La réponse de Kafka", în *Essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil, 1964, pp. 138-142. Literatură simbolică și literatură aluzivă. Prozele lui Kafka sunt aluzive.

Baumlin, James S., „William Perkins's Art of Prophesying and Milton's «Two-Handed Engine»: The Protestant Allegory of *Lycidas* 113-131", *Milton Quarterly*, 33: 3 (1999): 66-71. „Two-handed engine" e predicarea Cuvântului divin [68]. O altă soluție evocată: cârja episcopală.

Beckett, Samuel, *Molloy*, în *Opere III*, traducere de Gabriela și Constantin Abăluță, Editura Polirom, 2011, p. 23.

Blöcker, Günter, *Die neuen Wirklichkeiten: Linien und Profile der modernen Literatur*, Berlin: Argon Verlag, 1957.

Bloom, Harold, „Introduction", în William Blake's *Songs of Innocence and of Experience*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1987, pp. 1-28. *The Sick Rose* e rostirea unui eu strivit de milă.

Boa, Elizabeth, „The Castle", în Julian Preece (ed.), *The Cambridge Companion to Kafka*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 61-79.

Bocaz, Sergio H., *„El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* and *The Old Man and the Sea*: A Study of the Symbolic Essence of Man in Cervantes and Hemingway", *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 25: 2 (1971): 49-54.

Borges, Jorge Luis, *Eseuri*, traducere de Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Tudora Șandru-Mehedinți, Iași: Editura Polirom, 2006.

Botezatu, Petre, „Principiul parcimoniei", în *Interogații*, Iași: Editura Junimea, 1978, pp. 165-177.

Boyarin, Daniel, „Analogy vs. Anomaly in Midrashic Hermeneutic: Tractates Wayyassa and Amaleq in the Mekilta", *Journal of the American Oriental Society*, 106: 4 (1986): 659-666. Rabbi Yehoshua și rabbi El'azar. Regulă și excepție în semnificare.

Brody, Seth, „«Open to Me the Gates of Righteousness»: The Pursuit of Holiness and Non-Duality in Early Hasidic Teaching", *The Jewish Quarterly Review*, New Series, 89: 1-2 (1998): 3-44.

Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York: Harcourt, Brace & World, 1947. Dacă parafraza

e eretică, nu-i mai rămâne interpretului decât să recite cu glas tare poemul.

Brower-Toland, Susan, „Ockham on Judgement, Concepts, and the Problem of Intentionality", *Canadian Journal of Philosophy*, 37 (2007): 67-110.

Brower-Toland, Susan, „Can God Know More? A Case Study in Late Medieval Debate about Propositions", în Rondo Keele & Charles Bolyard (eds.), *Essays in Late Medieval Metaphysics and Semantic Theory*, Fordham University Press, 2012.

Brown jr., Emerson, „Proserpina, Matelda, and the Pilgrim", *Dante Studies*, 89 (1971): 33-48.

Burhans, Jr., Clinton S., „*The Old Man and the Sea*: Hemingway's Tragic Vision of Man", *American Literature*, 31: 4 (1960): 446-455.

Carabine, Deirdre, *John Scottus Eriugena*, Oxford University Press, 2000. Legenda morții filosofului.

Caraman, Petru, *Pământ și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*, Iași: Editura Junimea, 1984.

Carcopino, Jérôme, *Virgile et le mystère de la IVe Églogue*, Paris: L'Artisan du Livre, MCMXXX [1930]. Egloga a IV-a e un poem ocazional, compus la începutul lui octombrie 40 î.Ch. „Puer" se referă la unul dintre copiii lui Pollio, poate la Saloninus [201, n. 1]. Prea multă exactitate strică. Eroarea determinării.

Călinescu, G., „Sufletul serafic", în *Universul poeziei*, București: Editura Minerva, 1971, pp. 160-174.

Călinescu, Matei, „(Re)citind *Craii de Curtea-Veche*", în *A citi, a reciti: Către o poetică a (re)lecturii*, Iași: Editura Polirom, 2003, pp. 295-353. Semnificația sintagmei „crai de Curtea-Veche": neisprăvit, haimana.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Iscusitul Don Quijote de La Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București: Editura Minerva, 1987.

Cervo, Nathan, „Blake's *The Sick Rose*", *The Explicator*, 48: 4 (1990): 253-254.

Cohen, Jean, „Poesie et redondance", *Poetique*, 28 (1976): 413-422.

Constantin, Ilie, „Plumbul și sufletul", *România literară*, 39: 43 (2006): 10. „Ce vrea să spună *întors*? Nu e vorba de o iubită moartă, revenită în memorie, ci de o imagine emblematică a oricărei iubiri pierite. Ea seamănă cu o statuie de înger din cimitire, căreia îi atârnă aripile de plumb."

Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București: Editura Minerva, 1977.

Culler, Jonathan, „În apărarea suprainterpretării", în Umberto, Eco, *Interpretare și suprainterpretare*. O dezbatere cu Richard Rorty,

Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose, traducere de Ștefania Mincu, Constanța: Editura Pontica, 2004, pp. 101-113. „Cum recunoaște și Booth, poate fi foarte important și productiv să-ți pui întrebări pe care textul *nu* le încurajează..." [106]. În acest caz, poți pune întrebări interesante și fără a invoca un text precis.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, București: Editura Univers, 1970. Prima ediție a lucrării: 1948.

Dante [Alighieri], *Infernul*, traducere de Alexandru Marcu, Craiova: Scrisul Românesc, 1932; *Purgatoriul*, 1943; *Paradisul*, 1944.

Dante Alighieri, „Epistola a XIII-a: Scrisoarea către Can Grande de la Scala", traducere de Petru Creția, în *Opere minore*, București: Editura Univers, 1971, pp. 742-756. Medievalii au mereu un termen ultim, care oprește regresul la infinit: semnificatul transcendental.

D'Avanzo, Mario L., „*Like Those Nicean Barks*: Helen's Beauty", *Poe Studies*, 6: 1 (1973): 26-27. Epitetul „Nicéan" trimite la zeița Nike.

Day, Lucille, „In the Hidden Garden: Two Translations of the *Songs of Songs*", *The Hudson Review*, 48: 2 (1995): 259-269. Nu știm (și nici nu vom ști) ce flori invocă Shulamit în versetul 2: 1.

Deely, John, „The Semiosis of Angels", *The Thomist*, 68 (2004): 205-258. Analizează John Poinsot: „Tractatus de Angelis" (1643).

Deloince-Louette, Christiane, „Mourir de rire, mourir pour rire dans le Quart Livre", *Recherches & Travaux*, 67 (2005): 103-112.

Descartes, René, *Principiile filosofiei*, traducere de Ioan Deac, București: Editura IRI, 2000.

Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de C.I. Balmuș, Iași: Editura Polirom, 1997.

Disch, Thomas M., „Being One Being a Genius Sometimes", *The Hudson Review*, 51: 3 (1998): 585-592. „Rose is a rose..."

Doležel, Lubomír, „Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference", *Style*, 29: 2 (1995): 201-214. Nici monsieur Flaubert nu știa ce semn are madame Bovary pe umărul drept.

Du Marsais, *Despre tropi*, traducere de Maria Carpov, București: Editura Univers, 1981.

Eaves, Morris (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ebbesen, Sten, „«The Present King of France Wears Hypothetical Shoes with Categorical Laces»: Twelfth Century Writers on Well--Formedness", *Medioevo*, 7 (1981): 91-113.

Eco, Umberto, *Opera deschisă: Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, București: Editura pentru Literatura Universală, 1969. „Vă rog să repetați întrebarea" ca răspuns la o întrebare [209]. Parabola bastonului [214].

Eco, Umberto, „Two Problems in Textual Interpretation", *Poetics Today*, 2: 1a (1980): 145-161.

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Eco, Umberto, „Marginalii și glosse la *Numele rozei*", *Secolul 20*, 8-9-10 (1983): 87-106. „Trandafirul este o reprezentare simbolică atât de densă în semnificații încât nu i-a mai rămas niciuna" [88].

Eco, Umberto, *Lector in fabula: Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, București: Editura Univers, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Constanța: Editura Pontica, 1996. Simplu, adică *rațional*.

Eco, Umberto, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducere de Cezar Radu, București: Editura Meridiane, 1999. Simbolismul metafizic.

Eco, Umberto, *În căutarea limbii perfecte*, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași: Editura Polirom, 2002.

Eco, Umberto, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, traducere de Laszlo Alexandru, Iași: Editura Polirom, 2008.

Eisenberg, Daniel, „Teaching *Don Quixote* as a Funny Book", în Richard Bjornson (ed.), *Approaches to Teaching Don Quixote*, New York: Modern Language Association of America, 1984, pp. 62-68.

Eisenberg, Daniel, *A Study of Don Quixote*, Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1987.

Emerson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere de Ileana Verzea, București: Editura Univers, 1981. Virtuțile pleonasmului: Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Shakespeare.

Exum, J. Cheryl, *Song of Songs*, Louisville: Westminter John Knox, 2005. Termenul *habatselet* nu desemnează roza. Nici *shoshanna*, crinul [113-114].

Fairer, David, „Experience Reading Innocence: Contextualizing Blake's Holy Thursday", *Eighteenth-Century Studies*, 35: 4 (2002): 535-562. Roza venerică.

Ferrante, Joan, *The Political Vision of the Divine Comedy*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984, pp. 246-248. Matelda e „signora di Canossa". Eroarea determinării.

Feuer, Lewis S., „The Principle of Simplicity", *Philosophy of Science*, 24: 2 (1957): 109-122. Goropizarea. Robinson și Vineri.

Feuer, Lewis S., „Rejoinder on the Principle of Simplicity", *Philosophy of Science*, 26: 1 (1959): 43-45.

Fish, Stanley, *How Milton Works*, Cambridge: Harvard University Press, 2001. Semnificația originară a sintagmei „two-handed engine" (intenția autorului) nu poate fi recuperată.

Fleissner, Robert F., „Stein's Four Roses", *Journal of Modern Literature*, 6: 2 (1977): 325-328. „Rose is a rose..."

Foarță, Șerban, „Numele trandafirului", în *Afinități efective*, București: Editura Cartea Românească, 1990, pp. 32-33. Virtuțile pleonasmului.

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, București: Editura Univers, 1977. Specii de repetiție: anafora, epifora, reduplicația, concatenația.

Fournival, Richard de, *Fiziologul latin / Bestiarul iubirii*, ediție bilingvă, traducere de Anca Crivăț, Iași: Editura Polirom, 2006: 42-43

Franklin, James, „Heads of Pins", *Australian Mathematical Society Gazette*, 20: 4 (1993): 127. Îngerii pe vârful acului.

Fried, Debra, „Repetition, Refrain, and Epitaph", *ELH*, 53: 3 (1986): 615-632.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, București: Editura pentru Literatura Universală, 1969. Prima ediție a lucrării: 1956.

Gardner, Stanley, *The Tyger, The Lamb, and The Terrible Desart: Songs of Innocence and of Experience in its Times and Circumstance*, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1998.

Genette, Gérard, *Figures* III, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Figuri*, traducere de Angela Ion și Irina Mavrodin, București: Editura Univers, 1978.

Gherghel, Valeriu, „Introducere la o tipologie a discursului filosofic", *Revista de filosofie*, 26: 2 (1979): 195-197.

Gherghel, Valeriu, *Porunca lui rabbi Akiba: Ceremonia lecturii de la sfântul Augustin la Samuel Pepys. Eseuri și autofricțiuni exegetice*, Iași: Editura Polirom, 2005.

Gibbs, A.M., „That Two-Handed Engine and Some Renaissance Emblems", *The Review of English Studies*, 31: 122 (1980): 178-183. Milton numește o sabie cu două tăișuri.

Gilson, Étienne, *Filosofia în Evul Mediu: De la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, traducere de Ileana Stănescu, București: Humanitas, 1995.

Goris, Harm, „The Angelic Doctor and the Angelic Speech: The Development of Thomas Aquinas's Thought on How Angels Communicate", *Medieval Philosophy and Theology*, 11: 1 (2003): 87-105. Problema limbii îngerilor.

Groupe μ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu și Ileana Littera, București: Editura Univers, 1974.

Guiley, Rosemary, *Encyclopedia of Angels*, New York, NY: Facts on File, 1996. Hrana îngerilor.

Heidegger, Martin, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen: G. Neske, 1957.

Heidegger, Martin, „Scrisoare despre «umanism»", în *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București: Editura Politică, 1988, pp. 297-343.

Hirsch jr., E.D., „Objective Interpretation", *PMLA*, 75: 4 (1960): 463-479. Criterii de validitate a interpretării.

Hirsch jr., E.D., *Innocence and Experience: An Introduction to Blake*, Chicago: University of Chicago Press, 1964.

Hirsch jr., E.D., *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967. Manualul validității.

Holloway, John, *Blake: The Lyric Poetry*, London: Arnold, 1968. Poemul lui Blake nu trebuie complicat dincolo de ceea ce este necesar [24-25].

Holmes, Olivia, „Dante's Choice and Romance Narratives of Two Beloveds", *Dante Studies*, 121 (2003): 109-147. „Dante" (peregrinul prin purgatoriu) e atras, neîndoios, de Matelda, dar atracția lui e o specie medievală de „caritas".

Howard, Leon, „That Two-Handed Engine: Once More", *The Huntington Library Quarterly*, 15: 2 (1952): 173-184. Instrumentul invocat de Milton e Cuvântul lui Dumnezeu, figurat ca o spadă și în *Paradise Lost* (v. 251).

Hubbard, Thomas K., „Intertextual Hermeneutics in Vergil's Fourth and Fifth Eclogues", *The Classical Journal*, 91: 1 (1995): 11-23. „Although the original audience presumably knew who was meant, Vergil leaves the divine child's identity unspecified for posterity" [19].

Huffman, Carl A., *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Index rerum.

Hugo din Saint-Victor, „Despre cuvântul lui Dumnezeu", în *Meditații spirituale*, traducere de Bogdan Tătaru-Cazaban, București: Editura Univers Enciclopedic, 2005, pp. 48-73.

Hutchings, William, „*Waiting for Godot* and Principles of Uncertainty", în Jane Schlueter and Enoch Brater (eds.), *Approaches to Teaching Samuel Beckett's Waiting for Godot*, New York: MLA, 1991, pp. 26-30. „Accordingly, any interpretation that purports to know who Godot is (or is not), whether he exists whether he will ever come, whether he has ever come, or even whether he may have come without being recognized (or possibly in disguise) is, if not demonstrably wrong, at least not demonstrably right" [27].

Ingarden, Roman, „Opera literară și concretizările ei", în *Studii de estetică*, traducere de Olga Zaicik, București: Editura Univers, 1978, pp. 80-98.

Jaspers, Karl, „Cine este Kierkegaard?", *Secolul 20*, 7-8-9 (1979): 109-111. Crezul sceptic cel mai ascuțit.

Johnson, Carroll B., „Dressing Don Quijote: of Quixotes and Quixotes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24: 1 (2004): 11-21.

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București: Editura IRI, 1994.

Keck, David, *Angels & Angelology in the Middle Ages*, New York: Oxford University Press, 1998. În opinia sfântului Augustin, îngerii nu traversează spațiul [109]. Bonaventura, *doctor seraphicus*, s-a întrebat dacă îngerul poate ocupa un punct matematic. Nu [110-111].

Keele, Rondo, „Can God Make a Picasso? William Ockham and Walter Chatton on Divine Power and Real Relations", *Journal of the History of Philosophy*, 45: 3 (2007): 395-411. Firește, Dumnezeu poate realiza oricând un Picasso. Dar, uneori, are nevoie de un Picasso (pictorul) pentru a face un Picasso (tabloul). Principiul suplimentării.

Kefala, Eleni, „Borges and Narrative Economy: Conservative Formalism or Subversion of Signification?", *Variaciones Borges*, 18 (2004): 219-228.

Kelkar, Ashok R., „The Being of a Poem", *Foundations of Language*, 5: 1 (1969): 17-33.

Kierkegaard, Søren, „Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate", în *Opere*, traducere de Ana-Stanca Tabarasi, București: Humanitas, 2006, pp. 99-440. Circularitate: „Mulți ironiști au parcurs, mai înainte de a-și găsi odihna în nimic, niște *fata* mult mai ciudate decât cocoșul care apare la Lukianos și care fusese mai întâi însuși Pitagora, apoi Aspasia, dubioasa frumusețe din Milet, apoi Krates cinicul, apoi un rege, un cerșetor, un satrap, un cal, o coțofană, o broască și mii de alte lucruri, prea numeroase spre a fi menționate, în fine cocoș, și asta nu numai o dată" [393].

Kirkham, Victoria, „Purgatorio XXVIII", *Lectura Dantis*, 12: 2 (1993): 411-432. Matelda rămâne Matelda.

Kirsch, Adam, *The Modern Element: Essays on Contemporary Poetry*, W.W. Norton, 2008. *Ash Wednesday* și cele trei fiare din *Infernul* (1: 31-60).

Kleinhenz, Christopher, „Plutus, Fortune, and Michael: The Eternal Triangle", *Dante Studies*, 98 (1980): 35-52. „Raphel may arrech zabi almi" nu denotă decât confuzia definitivă a minții personajului [37].

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsburg, 1996.

Le Comte, Edward S., „That Two-Handed Engine and Savonarola", *Studies in Philology*, 47: 4 (1950): 589-606. „Two-handed engine"

nu e o seceră, nu e coasa timpului sau a morții, nici cele două camere ale Parlamentului englez. Unealta e sabia cu două tăișuri a lui Dumnezeu, *gladius Dei*, despre care a vorbit Savonarola într-o predică.

Le Comte, Edward S., „That Two-Handed Engine and Savonarola: Supplement", *Studies in Philology*, 49: 3 (1952): 548-550.

Le Goff, Jacques, *Intelectualii în Evul Mediu*, traducere de Nicolae Ghimpețeanu, București: Editura Meridiane, 1994. Cum se desfășura o *disputatio de quodlibet*.

Leibniz, G[ottfried] W[ilhelm], „Disertație metafizică", în *Opere filosofice*, I, traducere de Constantin Floru, București: Editura Științifică, 1972, pp. 63-147.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, chronologie, bibliographie, introduction et notes par Jacques Brunschwig, Paris: Flammarion, 1990.

Levenson, Jon D., „The Hermeneutical Defense of Buber's Hasidism: A Critique and Counterstatement", *Modern Judaism*, 11: 3 (1991): 297-320.

Levy, Eric P., „To Be Is to Be Deceived: The Relation of Berkeley and Plato to *Waiting for Godot*", *The Journal of English and Germanic Philology*, 101: 2 (2002): 222-237. Godot simbolizează absența lui Dumnezeu. Justifică incertitudinea [223].

Linafelt, Tod, „Biblical Love Poetry (...and God)", *Journal of the American Academy of Religion*, 70: 2 (2002): 323-345. În *Cântarea cântărilor*, multe lucruri se explică mai simplu decât suntem înclinați a crede: e vorba de un poem. Exegeții uită de obicei această banalitate.

Lind, Richard W., „Must the Critic be Correct?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35: 4 (1977): 445-456.

Lodge, David, *Limbajul romanului: Eseuri de critică și analiză verbală în câmpul romanului englez*, traducere de Radu Paraschivescu, București: Editura Univers, 1998. Nici proza nu se poate parafraza.

MacDonald Ross, George, „Angels", *Philosophy*, 60 (1985): 499-515. Niciun înger bun nu e *barbatus*, nu poartă barbă. Doar îngerii răi sunt hirsuți.

Makkreel, Rudolf A., „The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier, and Kant", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54: 1 (1996): 65-75. Principiul bunăvoinței.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București: Editura Cartea Românească, 1987, pp. 149-150.

Manolescu, Nicolae, „Fața de Hristos chinuit a cartofului", *Cuvântul*, 7: 4 (288) (2000): 2, 11.

Manolescu, Nicolae, „Orbirea critică", *România literară*, 37: 7 (2004): 1, 14. „Cea mai elementară întrebare pe care s-ar fi cuvenit să

și-o pună un cititor grijuliu ar fi fost însă aceea referitoare la poziția cel puțin ciudată a corpului iubitei moarte: («amorul meu de plumb») cum adică «dormea întors»? Și, imediat după asta, se cuvenea raportată inuzuala expresie la aceea uzuală: a dormi *neîntors*".

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești: Editura Paralela 45, 2008.

Marrou, Henri-Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Dragan Stoianovici și Lucia Wald, București: Humanitas, 1997.

Marti, Berthe M., „A Crux in Dante's *Inferno*", *Speculum*, 27: 1 (1952): 67-70. Semnificația versului „Papè Satan, papè Satan aleppe!". Versul face aluzie la sintagma „papa Sathan" dintr-o diatribă medievală. Satanicul pontif ar fi papa Honorius. Dante cunoștea pesemne textul. Berthe M. Marti nu spune însă ce semnifică termenul „aleppe".

Maurer, Armand, „Ockham's Razor and Chatton's Anti-Razor", *Mediaeval Studies*, 46 (1984): 463-475. Principiul suplimentării: „[I]f three things are not enough to verify an affirmative proposition about things, a fourth must be added, and so on" [464].

Mauro, Jason Issac, „Engine Trouble in Milton's *Lycidas*", *English Language Notes*, 30: 4 (1993): 25-30. „Two-handed engine" nu e un instrument, e un om. Și anume: sfântul Petru.

Mazzaro, Jerome, „The Vernal Paradox: Dante's Matelda", *Dante Studies*, 110 (1992): 107-120. Matelda din Eden e, de fapt, sfânta Metelda, mama împăratului Otto I. Eroarea determinării.

McCown, Gary M., „*Runnawayes Eyes* and Juliet's Epithalamium", *Shakespeare Quarterly*, 27: 2 (1976): 150-170.

McGaha, Michael, „Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24: 1 (2004): 173-188.

McHale, Brian, „Against Interpretation: Iconic Grammar, Anxiety of Influence, and Poetic Artifice", *Poetics Today*, 3: 1 (1982): 141-158.

Milton, French J., „Milton's Two-Handed Engine", *Modern Language Notes*, 68: 4 (1953): 229-231. Cheile pe care sfântul Petru le ține în mână, una de aur și cealaltă de fier: „Two massy keys he bore of the metal twain" (*Lycidas*, 110-111).

Montaigne, Michel Eyquem de, *Les Essais*, ed. P. Villey et Verdun L. Saulnier, Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

Nisbet Roberts, Louise, „A Chimera is a Chimera: A Medieval Tautology", *Journal of the History of Ideas*, 21: 2 (1960): 273-278. Enunțul tautologic „A chimera is a chimera" (care e un sofism) nu este

adevărat, fiindcă chimera este o entitate chimerică, de raţiune. Subiectul enunţului nu are semnificat.

Noica, Constantin, *Jurnal filosofic*, Bucureşti: Humanitas, 1990a. [Heidegger] „gândea, nu ştiu cum, în spirală descendentă. Nu numai linear şi progresiv se gândeşte valabil. Poate niciodată linear, ci în spirală, în burghiu, ca într-un act de sondaj" [39].

Noica, Constantin, *Jurnal de idei*, Bucureşti: Humanitas, 1990b. „Dac-aş fi întrebat care e cel mai nefilosofic lucru pe lume, aş spune «cuţitul». Separaţia e dezastrul în filosofie..." [250].

Novitz, David, „Interpretation and Justification", *Metaphilosophy*, 31: 1-2 (2000): 4-24.

Olender, Maurice, *Limbile paradisului. Arieni şi semiţi: un cuplu providenţial*, traducere de Ion Doru Brana, Bucureşti: Editura Nemira, 1999.

Origen, *Omilii şi adnotări la Levitic*, ediţie bilingvă, traducere de Adrian Muraru, Iaşi: Editura Polirom, 2006. „Simpliciores".

Orr, Leonard, „Hermeneutic Resistance: Four Test Cases for the Notion of Literary Uninterpretability", *Journal of Literary Semantics*, 36: 2 (2007): 121-134. Ininterpretabil e textul foarte dificil, indeterminat, iraţional.

Ortega y Gasset, José, *Meditaţii despre Don Quijote* şi *Gânduri despre roman*, traducere de Andrei Ionescu, Bucureşti: Editura Univers, 1973.

Papini, Giovanni, *Dante viu*, traducere de Laszlo Alexandru, Cluj-Napoca, 2009.

Parke, Catherine N., „«Simple Through Complication»: Gertrude Stein Thinking", *American Literature*, 60: 4 (1988): 554-574. „Rose is a rose..."

Pârvulescu Ioana, „Ce înseamnă *plumb*?", în *Cartea întrebărilor*, Bucureşti: Humanitas, 2010, pp. 86-97. „Dacă plumbul concret nu e al glontelui, cum cred că nu se îndoieşte nimeni, şi nici al metalurgiei..., rămâne o singură posibilitate. Singurul sens concret şi adecvat contextului poetic al cuvântului plumb e, în anul 1916, *plumbul literei*, tiparul. Dintr-odată totul devine coerent" [96-97].

Peer, Willie van, „Truth Matters: A critical Exercise in Revisionism", *New Literary History*, 29: 2 (1998): 329-346. Interpretarea e guvernată întotdeauna de reguli. O regulă exegetică: simplitatea [336].

Pépin, Jean, *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante: Études historiques*, Paris: Études augustiniennes, 1987.

Perloff, Marjorie G., „New Thresholds, Old Anatomies: Contemporary Poetry and the Limits of Exegesis", *The Iowa Review*, 5: 1 (1974): 83-99. Niciun critic nu a urmat prescripţia „A poem should not mean but be". Toţi caută semnificaţiile. Simbolism şi literalism.

Perloff, Marjorie [G.], *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Perrine, Laurence, „The Nature of Proof in the Interpretation of Poetry", *The English Journal*, 51: 6 (1962): 393-398. Interpretarea economică e mai bună decât interpretarea care recurge la ipoteze suplimentare.

Philon din Alexandria, *Viața lui Moise*, traducere de Ion Acsan, București: Editura Hasefer, 2003.

Philon din Alexandria, *Comentariu alegoric al Legilor Sfinte după lucrarea de șapte zile*, traducere de Zenaida Anamaria Luca, București: Editura Herald, 2006.

Pizzorno, Patrizia Grimaldi, „Matelda's Dance and the Smile of the Poets", *Dante Studies*, 112 (1994): 115-132. Matelda nu e o figură istorică: ea nu e nici contesa de Canossa, nici o altă sfântă vizionară; ea este „the personification of the poetics before sin".

Proust, Marcel, „În legătură cu «stilul» lui Flaubert", în *Eseuri*, traducere de Irina Mavrodin, București: Editura Univers, 1981, pp. 245-261. Proust știa pe de rost prozele lui Flaubert. Reproduce din memorie, în eseul lui, zeci de fraze din *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală*.

Raicu, Lucian, „Învingătorul", în *Calea de acces*, București: Editura Cartea Românească, 1982, pp. 5-46. Bacovia se cuvine interpretat literal.

Rastier, François, „Hermeneutik und Linguistik: Die Überwindung des Mißverständnisses", în U. Haß & C. König (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute*, Göttingen: Wallstein, 2003, pp. 137-146. Economia nu a dus la nimic bun, deocamdată.

Reichelberg, Ruth, *Don Quijotte ou le roman d'un Juif masqué*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.

Riddel, Joseph, „The Hermeneutical Self – Notes toward an «American» Practice", *boundary* 2, 12: 3-13: 1 (1984): 71-98. „Rose is a rose..." Funcția poemului e să distrugă referențialitatea cuvintelor.

Riffaterre, Michael, „The Self-Sufficient Text", *Diacritics*, 3: 3 (1973): 39-45. Pentru *The sick Rose*, parafraza interpretativă cea mai potrivită e „the sick rose". Textul oferă tot ceea ce e necesar pentru a fi interpretat corect [44].

Riffaterre, Michael, „Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: *Promontoire* de Rimbaud", *The French Review*, 55: 5 (1982): 625-632. Obscuritatea la Arthur Rimbaud este „inițiatică" [632].

Rimbaud, Arthur, *Opere*, traducere de Mihail Nemeș, Iași: Editura Polirom, 2003.

Rimmon-Kenan, Shlomith, „The Paradoxical Status of Repetition", *Poetics Today*, 1: 4 (1980): 151-159.

Robert, Marthe, *Kafka*, Paris: Gallimard, 1960. Imaginile scriitorului praghez nu sunt simboluri. Proza lui Kafka e aluzivă [126].

Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București: Editura Univers, 1983.

Rorty, Richard, „Texte și mase amorfe", în *Obiectivitate, relativism și adevăr. Eseuri filosofice* 1, traducere de Mihaela Căbulea, București: Editura Univers, 2000, pp. 164-185. O discuție cu Eric D. Hirsch.

Rowley, H.H., „The Interpretation of the Song of Songs", în *The Servant of the Lord and Other Essays on the Old Testament*, London: Lutterworth, 1952, pp. 187-234. Evidența erotică a *Cântării cântărilor* [232].

Runia, David T., „Philo of Alexandria and the Beginnings of Christian Thought, Alexandrian and Jew", *Studia Philonica Annual*, 7 (1995): 143-160. „Ego sum qui sum" (*Exodul*, 3: 14-15) la Philon și Augustin.

Sansone, David, „How Milton Reads: Scriptura, the Classics, and *That Two-Handed Engine*", *Modern Philology*, 103: 3 (2006): 332-357. Instrumentul din *Lycidas* e unealta de vânturat grâul: „the winnowing fan". Dar poate fi și lopata (vâsla) pe care trebuie să o înfigă în pământ Ulysse după reîntoarcerea în Ithaca.

Segre, Cesare, *Istorie – cultură – critică*, traducere de Ștefania Mincu, București: Editura Univers, 1986. Parafraza rezumativă e întotdeauna o ipoteză de lectură. Erezia determinării.

Sextus Empiricus, „Contra retorilor" [partea a doua din „Contra învățaților"], în *Opere filosofice*, I, traducere de Aram M. Frenkian, București: Editura Academiei, 1965.

Shaw, William P., „Lycidas 130-131: Christ as Judge and Protector", *Modern Language Studies*, 7: 1 (1977): 39-42. „Two-handed engine" este Iisus Christos.

Shepley III, Joseph J., *Trambling on the Verge of Allegory. Interpretive Modes of Late-Antique and Early-Christian Exegesis: A Comparative Study*, diss., Chicago, Illinois: The University of Chicago, 2000. Theodor de Mopsuestia.

Shiloh, Ilana, „Allegories of Evil. Kafka's *The Castle* and Auster's *The Music of Chance*", în Nancy Billias & Agnes B. Curry (eds.), *Framing the Evil: Portraits of Terror and the Imagination*, Oxford: Interdisciplinary Press, 2008, pp. 13-21.

Singleton, Charles S., *Dante Studies* 2: *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958. Episodul Matelda (Purg. 28) nu poate fi interpretat literal, întrucât semnificația literală lipsește.

Skinner, John L., „*A Rose for Emily*: Against Interpretation", *The Journal of Narrative Technique*, 15: 1 (1985): 42-51. Interpretările

sunt multe și sunt, toate, subiective. Doar analiza formală (și narativă) a povestirii conduce la certitudini.

Smith, Alan R., „Milton's Two-Handed Engine and the Last Judgement", *American Notes and Queries*, 20: 3-4 (1981): 43-45. „Two-handed engine" ține de economia Judecății de Apoi. Nu este o unealtă concretă. E un instrument la care Dumnezeu se gândește deocamdată, un simplu „posibil". Prin urmare, Milton însuși ignora identitatea ei.

Snyder, Edward D., „Poe's Nicéan Barks (A History of Attempts to Interpret the Cruces)", *The Classical Journal*, 48: 5 (1953): 159-169.

Sommerstein, A.H., *Indexes: The Comedies of Aristophanes* 12, Warminster: Aris and Phillips, 2002.

Spinoza, Baruch, *Tratatul despre îndreptarea intelectului și despre calea cea mai bună care duce la adevărata cunoaștere a lucrurilor*, traducere de Alexandru Posescu, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

Srigley, Michael, „The Sickness of Blake's Rose", *Blake: An Illustrated Quarterly*, 26: 1 (1992): 4-8. Ipoteza spermei eterice.

Staudt, Victor P., „*Ars Poetica* and the Teacher", *College English*, 19: 1 (1957): 28-29.

Steiner, Wendy, „*Res Poetica*: The Problematics of the Concrete Program", *New Literary History*, 12: 3 (1981): 529-545. „Rose is a rose..." Un exemplu de poezie concretă.

Stempel, Daniel, „History Electrified into Anagogy: A Reading of *Waiting for Godot*", *Contemporary Literature*, 17: 2 (1976): 263-278. Eroarea determinării: Godot e Dumnezeu. Vladimir, cneazul rus. Estragon e evreu. Etc.

Stenzel, Franz K., „The «Complementary Story»: Outline of a Reader-oriented Theory of the Novel", *Style*, 38: 2 (2004): 203-230.

Sylla, Edith Dudley, „*Swester Katrei* and Gregory of Rimini: Angels, God, and Mathematics in the Fourteenth Century", în Teun K. Koetsier & Luc Bergmans (eds.), *Mathematics and the Divine: A Historical Study*, Elsevier, 2005, pp. 249-271.

Sylvester, Bickford, „Hemingway's Extended Vision: *The Old Man and the Sea*", *PMLA*, 81: 1 (1966): 130-138.

Șklovski, Viktor, *Despre proză*, 1, traducere de Inna Cristea, București: Editura Univers, 1975.

Tanner, J. Paul, „The History of Interpretation of the *Song of Songs*", *Bibliotheca Sacra*, 154: 613 (1997): 23-46.

Targan, Barry, „The Equalization Fallacy", *The Sewanee Review*, 102: 3 (1994): 446-451.

Thompson, Claud Adelbert, „That Two-Handed Engine Will Smite: Time Will Have a Stop", *Studies in Philology*, 59: 2 (1962): 184-200. Alte soluții pentru a identifica unealta: o pereche de foarfeci, templul lui Janus. Dar instrumentul la care face aluzie Milton este, de

fapt, orologiul, *a Jack of the Clock House*, mișcat de justiția divină. El va anunța sfârșitul timpurilor [187, 200].

Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere de Paul Miclău, București: Editura Univers, 1975.

Unamuno, Miguel de, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, traducere de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București: Editura Univers, 1973.

Unamuno, Miguel de, „Ideocrația", în Ovidiu Drimba (ed.), *Eseiști spanioli*, București: Editura Univers, 1982, pp. 155-165.

Urban, Martina, „Mysticism and Sprachkritik: Martin Buber's Rendering of the Mystical Metaphor «Ahizat» Enayim", *Revista Portuguesa de Filosofia*, 62: 2-4 (2006): 535-552.

Vergilius, *Bucolica. Georgica*, ediție bilingvă, traducere de Nicolae Ionel, Iași: Institutul European, 1997.

Verhelst, Daniel (ed.), *Adso Dervensis, De ortu et tempore antichristi*, Turnhout: Brepols, 1976.

Vincent, Deirdre, „«I'm the King of the Castle...»: Franz Kafka and the Well-Tempered Reader", *Modern Language Studies*, 17: 4 (1987): 60-75. Incomprehensibil e modul de a gândi al personajelor din *Castelul*.

Warner, Lawrence, „The Dark Wood and the Dark Word in Dante's *Commedia*", *Comparative Literature Studies*, 32: 4 (1995): 449-478. „Selva oscura" e bezna Scripturii.

Watts, Alan W., *Le bouddhisme zen*, traduction de M. Matignon, Paris: Payot, 1969. Primul patriarh și chiparosul din curte [142].

Weissbort, Daniel, „Hughes and Literalism: «The Spirit killeth and the letter giveth Life»", *PN Review*, 35: 2 (2008): 8-9.

Wilkie, Brian, „The Point-of-View Approach to Songs", în Robert F. Gleckner and Mark L. Greenberg (eds.), *Approaches to Teaching Blake's Songs of Innocence and of Experience*, New York: MLA, 1989, pp. 115-119.

Wimsatt jr., W.K. & Beardsley, M.C., „The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, 54: 3 (1946): 468-488.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere de Alexandru Surdu, București: Humanitas, 1991.

Wittgenstein, Ludwig, *Despre certitudine*, traducere de Ion Giurgea și Mircea Flonta, București: Humanitas, 2005.

Wlassics, Tibor, „Crux and Context in Dante's *Comedy*", *Annali d'Italianistica*, VIII (1990): 300-313.

Wolterstorff, Nicholas, „Divine Simplicity", *Philosophical Perspectives*, Philosophy of Religion, 5 (1991): 531-552.

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index nominum

A

Adams, Hazard 83, 86
Adso de Montier-en-Der 184 n. 3
Agathon 181 n. 1
Alanus de Insulis 119 n. 3, 147
Albérès, R.-M. 49-54, 58-59, 62, 65
Alcuin 152 n. 2
  Vita Willibrordi 152 n. 2
Alexander de Villa Dei 139-140
  Carmen de Algorismo 139
  Doctrinale puerorum 139
  Summarium biblicum 139-140
Ambrosius (Aurelius Ambrosius) 200
Angelus Silesius (Johannes Scheffler) 95-97 n. 2, 98-99 n. 3, 100, 103, 133
  Cherubinischer Wandersmann (*Călătorul heruvimic*) 95-96 n. 1, 99-100
Apuleius 103, 186
  Metamorfozele 103
Arbuthnot, John 183
Archytas din Tarent 151-152
Aristofan 151
Aristotel 8, 10, 34, 77, 146-147, 151 n. 1, 158, 190-191, 194
  Fizica 190
  Poetica 147
  Retorica 34
Armstrong, Paul B. 64
Ashton, Jennifer 83 n. 1
Auerbach, Erich 12, 19, 21, 24-29, 31, 54, 56 n. 3, 170
Augustin (Aurelius Augustinus) 13, 30 n. 4, 42, 48, 50, 77, 79, 163, 193, 200, 203-207 n. 2, 208-209, 211-212, 214, 217, 220-221
  Confesiuni 193 n. 3, 212, 220
  De civitate Dei 163
  De doctrina christiana 212
  De trinitate 48
Aulus Gellius 208
  Nopți attice 208

B

Bacon, Francis 44
Bacovia, George 42, 46, 93 n. 3
Ball, Hugo 65-66
Barthes, Roland 61-62, 80
Becanus, Johannes Goropius 163-164, 166
  Origines antwerpianae 163
Beckett, Samuel 5, 24, 49, 74 n. 1, 80, 87 n. 3, 121, 127, 188 n. 6
  En attendant Godot 80-81
  Molloy 121, 188 n. 6
Bernard de Clairvaux 147, 216 n. 1
Blake, William 32, 82-86, 88, 92-93, 103
  The Sick Rose 82-83, 85-86
Blöcker, Günter 49 n. 1, 53, 61-63, 126-127
Boa, Elizabeth 63 n. 2
Boccaccio, Giovanni 43
Böhme, Jakob 95, 157, 163
Bonaventura de Bagnoregio (Giovanni di Fidanza) 185, 212
Booth, Wayne C. 24
Borges, Jorge Luis 9, 45, 77, 84, 96 n. 1, 97-98, 101, 108, 110, 115, 118 n. 1, 133, 142 n. 3, 193 n. 3
Breton, André 140
Brod, Max 48, 50-51, 88
Brooks, Cleanth 68, 82, 84, 140
Brower-Toland, Susan 7 n. 1, 185
Brown jr., Emerson 134
Browne, Thomas 87, 148
  Pseudodoxia epidemica 87, 148
Brumaru, Emil 90, 140
Buber, Martin 154-156 n. 1, 157-159
  Die funfzigste Pforte (*A cincizecea poartă*) 154, 157-158

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Burhans jr., Clinton 74
Buridan, Jean 8
Burns, Robert 106
Burton, Robert 144, 148
Anatomia melancoliei 144, 148

C

Carabine, Deirdre 212
Caragiale, Mateiu I. 23
Craii de Curtea-Veche 23
Caraman, Petru 35 n. 1
Casares, Adolfo Bioy 193 n. 3
Cavalcanti, Guido 130, 132
Călinescu, Matei 23 n. 2
Censorinus 208
De die natali 208
Cervantes Saavedra, Miguel de 25-26 n. 1, 27-30 n. 2, 56, 84, 119 n. 1, 164 n. 3, 166, 169-170 n. 1, 171
El Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha (*Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*) 25, 30, 166
Chambers, Ephraim 140
Cyclopaedia 140
Chatton, Walter 8-9, 165, 184-185, 189
Chillingworth, William 185
Cicero (Marcus Tullius Cicero) 145, 186
De senectute 186
Cielo d'Alcamo 103
Clement Alexandrinul (Titus Flavius Clemens) 200
Stromate 200
Coleridge, Samuel Taylor 136
Cotruș, Ovidiu 23 n. 2
Culler, Jonathan 12-13, 19, 23-24
Curtius, Ernst Robert 21, 57-59

D

Dante Alighieri 10, 37, 42-44, 46-47, 53-59, 64, 67, 91, 100-101, 103, 106, 129-136, 137 n. 4, 142 n. 3, 155, 174-176, 186, 194, 213 n. 1
Convivio 186, 213 n. 1
Divina Commedia 43, 46, 54-59, 64, 67, 101, 132-137
Davidson, Donald 94 n. 4
Descartes, René 9, 54, 186, 190, 194 n. 5
Principiile filosofiei 194 n. 5
Descombes, Vincent 143
Diderot, Denis 150
Diogene din Sinope 38 n. 5, 117
Diogenes Laertios 38 n. 5, 117
D'Israeli, Isaac 138, 144-146, 149
Doležel, Lubomír 176
Dostoievski, Feodor Mihailovici 192 n. 2
Demonii 192 n. 2
Dumas, Alexandre 110, 175-178
Cei trei muschetari 110, 177
Duns Scotus, Johannes 8, 185

E

Ebbesen, Sten 188 n. 5
Eckhart, Johannes (Meister Eckhart) 95, 211
Eco, Umberto 10-11, 21, 24, 33, 37 n. 3, 54, 62, 68 n. 4, 73, 90, 93, 102-103, 114 n. 2, 141-142 n. 2, 164 n. 1, 170 n. 1, 176, 214 n. 2
Lector in fabula 62
Numele trandafirului 88, 103, 170 n. 1
Eliot, Thomas Stearns 33, 64, 68, 90-93, 101, 105-106, 133, 140, 179-180
Ash Wednesday 21, 33, 67, 90-92, 179-180
The Waste Land 65, 140
Eminescu, Mihai 86 n. 2, 140
Kamadeva 86 n. 2
Erasmus (Desiderius) din Rotterdam 183
Eriugena, Joannes Scottus 210-214 n. 2, 215, 217
Periphyseon 210-211, 214
Aulae sidereae 212

F

Faulkner, William 24, 61, 102
A Rose for Emily 24, 61-62, 102
Feuer, Lewis S. 7, 164 n. 3, 165 n. 4, 166
Fish, Stanley 20, 59
Flaubert, Gustave 24, 30, 112-113, 176--177
L'Éducation sentimentale (*Educația sentimentală*) 112-113
Madame Bovary (*Doamna Bovary*) 176
Fleissner, Robert F. 104-106 n. 5
Foarță, Șerban 103, 179
Forster, Edward Morgan 142 n. 3
Fra Elbertus (Elbert Green Hubbard) 108, 115
Franklin, James 186 n. 4
Frederick al II-lea Hohenstaufen 152 n. 3

Friedrich, Hugo 65, 67-68, 125-126
Frost, Robert 102 n. 1

G

Gadamer, Hans-Georg 92
Gardner, Stanley 85-86
Genette, Gérard 138-139, 143 n. 4
Gherghel, Valeriu 42 n. 2, 93, 114
Porunca lui rabbi Akiba 42, 220
Gide, André 121
Gilbert de Stanford 212-213
Gilson, Étienne 214
Gnedov, Vasilisk 54, 65, 112, 115
Poema kontsa 54, 112
Goethe, Johann Wolfgang von 121
Gorgias din Leontinoi 53 n. 1
Gray, John 183
Guillaume de Lorris 101
Le roman de la Rose 101, 103

H

Harms, Daniil 57, 66, 114 n. 2, 115
Hartman, Geoffrey 24
Hartmann von Aue 120
Hawthorne, Nathaniel 136
The Scarlet Letter 136
Hegel, G.W.F. 9, 83
Heidegger, Martin 5, 92, 97-98 n. 2, 121-122 n. 5, 154, 191-193
Heller, Joseph 73
Hemingway, Ernest Miller 74-76, 80, 102
The Old Man and the Sea (*Bătrânul şi marea*) 74-75, 80
Heraclit 91, 116, 140
Herodot 34
Istorii 34
Hesiod 91
Hirsch jr., Eric D. 57, 64, 85
Holcot, Robert 184-185
Holloway, John 83
Holmes, Olivia 134
Homer 101, 124, 133, 138-139, 145, 173, 177
Odiseea 101, 143 n. 4
Honorius Augustodunensis (Honorius de Autun) 18
Horaţiu (Quintus Horatius Flaccus) 10, 83, 119, 124
Epistula ad Pisones 124
Hubaldus (Hugbaldus) 119
Huffman, Carl A. 151 n. 1, 152
Hugo de Saint-Victor 13, 144-145, 187, 211, 214, 216 n. 1, 217-220 n. 3, 221
Huysmans, Joris-Karl (Charles-Marie-Georges Huysmans) 178

I

Iamblichos 146
Ieronim (Eusebius Sophronius Hieronymus) 43, 200-201, 204, 212
Ingarden, Roman 173-175, 179
Ionesco, Eugène
Cântăreaţa cheală 143
Iser, Wolfgang 175
Isidor de Sevilla 164

J

Jacopone da Todi 118
James, Henry 64
The Turn of the Screw 64
Jarry, Alfred 184
Jaspers, Karl 60
Jiménez, Juan Ramón 5
Josephus Flavius 200-201
Antichităţi iudaice 200
Joyce, James 40 n. 1, 49, 64-65, 103 n. 2, 120
Finnegans Wake 65
Ulysses 40 n. 1, 120

K

Kafka, Franz 11, 42, 48-53 n. 1, 58, 61, 63, 77, 88, 119-120, 126-127, 156
Das Schloß (*Castelul*) 49-51, 62-63 n. 2
Der Prozess (*Procesul*) 50
Von den Gleichnissen 11, 48
Vor dem Gesetz 156
Kant, Immanuel 9, 83, 87, 104, 109, 145, 194-195 n. 6
Critica raţiunii pure 109, 195 n. 6
Kefala, Eleni 108
Kempe, Andreas 163
Kierkegaard, Søren Aabye 60, 115, 121-122 n. 5, 190 n. 1
Kirkham, Victoria 136 n. 3

L

Lactanţiu (Lucius Caecilius Firmianus Lactantius) 42, 92, 105
De aue Phoenice 105
Lautréamont, Isidor Ducasse, conte de 124, 179
Le Goff, Jacques 216 n. 1
Leibniz, Gottfried Wilhelm 8-9 n. 2, 55, 60, 77, 89, 163-164 n. 2, 190-192, 194, 219 n. 2

Disertație metafizică 55, 219 n. 2
Noi eseuri asupra intelectului omenesc 163, 190-191
Lichtenberg, Georg Christoph 114
Linafelt, Tod 133
Lodge, David 92 n. 1, 126 n. 2
Lovinescu, Vasile 23
Lullus, Raymundus 36
Luther, Martin 18-19, 195

M

MacLeish, Archibald 51, 104, 118, 123--125 n. 1, 126 n. 2, 127-128
Ars poetica 51, 123-125, 126 n. 2, 127-128
The End of the World 118
Macrobius (Macrobius Ambrosius Theodosius) 89, 208
Saturnalia 208
Maimonide (Moshe Ben Maimon) 9 n. 2
Makkreel, Rudolf A. 94 n. 4
Malevich, Kazimir Severinovici (Kazimierz Malewicz) 34, 112
Pătrat alb pe fond alb 33-34, 112
Mallarmé, Stéphane 83
Mann, Thomas 120
Manolescu, Nicolae 22-23 n. 2, 93-94
Marcel, Gabriel 5
Marrou, Henri-Irénée 206, 208
Martianus Capella 211
Matelda, signora di Canossa (Matilda de Tuscany) 37, 129, 131-132 n. 1, 133-136 n. 3, 137 n. 4, 174-175
Maurer, Armand 7 n. 1, 9
McCown, Gary M. 40
McGaha, Michael 30 n. 2
Mechtildis de Hackenborn 136
Meier, Georg Friedrich 94 n. 4
Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst 94 n. 4
Melville, Herman 142
Moby Dick 142 n. 3
Menard, Pierre 84, 118-119 n. 1
Methildis de Magdeburg 136
Mickiewicz, Adam 179
Stepele de la Akerman 179
Milton, John 32, 42, 44-45, 59-60
Lycidas 44-45, 59
Montaigne, Michel Eyquem de 12, 54, 77, 183, 193-194
Monterroso, Augusto 114 n. 2
Montesquieu, Charles de Secondat, baron de la Brède et de 187
Morgenstern, Christian Otto Josef Wolfgang 69-70, 109, 111-112, 114, 143, 186 n. 4
Fisches Nachtgesang (*Cântecul de noapte al peștelui*) 69-70, 111-112, 114, 143
Scholastikerprobleme 186 n. 4
Mortley, Raoul 185
Musil, Robert 148
Omul fără însușiri 148

N

Nabokov, Vladimir 148
Nerval, Gérard de 141
Nicolaus Cusanus 103 n. 2
Nicolaus de Lyra 18
Nietzsche, Friedrich 121, 193
Noël, Étienne 7
Noica, Constantin 49 n. 2, 77, 83, 191
Jurnal filosofic 191
Novitz, David 175 n. 1

O

Ockham, William de 8-10, 22-23, 48-49 n. 2, 72, 86, 138, 142, 165, 184-185
Summa totius logicae 8
Venerabilis inceptor 8, 19
Odobescu, Alexandru 113, 115
Olender, Marice 164 n. 1
Origen 17, 75-76, 79, 200, 212
Orr, Leonard 64-65
Ortega y Gasset, José 26 n. 1, 28, 55-56 n. 2-3

P

Panckoucke, Joseph 140
Papini, Giovanni 47, 55-56
Pardulus de Laon 210
Parmenide din Elea 121, 146, 158
Parnell, Thomas 183
Passerat, Jean 118
Nihil 118
Pavel (Saul din Tars) 41, 211
Pârvulescu, Ioana 100
Peckham, John 182
Perec, Georges 148
La vie mode d'emploi 148
Perloff, Marjorie G. 83 n. 1
Perrine, Laurence 19, 21-22, 63, 195

Petrarca, Francesco 145
De remediis utriusque fortunae 145
Petronius (Gaius Petronius Arbiter) 145, 174
Petrus Comestor 188
Philon din Alexandria 13, 87, 199-200 n. 1, 201-203, 207
Legum allegoriae 201
Pierre de Celles 216 n. 1
Pierre le Chantre 182
Uerbum abbreuiatum 182
Pindar 51, 121-122 n. 5
Platon 8, 38 n. 5, 77, 121, 138-139 n. 1, 164, 181 n. 1, 186, 199
Parmenide 121, 199
Plinius cel Bătrân (Gaius Plinius Secundus) 103, 151
Naturalis historia 103
Plotin 37, 117, 121, 137
Plutarch 146
Vieți paralele 146
Poe, Edgar Allan 42, 46, 96, 125, 133, 140-141
The Raven 140-141
To Helen 46
Pope, Alexander 183
Pound, Ezra Weston Loomis 64, 77, 124, 140, 179
Proclus (Proklos) 117, 211
Proust, Marcel 113, 143
În căutarea timpului pierdut 143
Pseudo-Dionisie Areopagitul 88, 117, 211, 217
Pythagora 199

Q

Quintilianus (Marcus Fabius Quintilianus) 138
De institutione oratorica 138

R

Rabbi El'azar 79-80
Rabbi Yehoshua 79-80
Rabelais, François 10, 45, 103 n. 2, 109-111, 172, 183 n. 2, 187-188
Raicu, Lucian 93 n. 3
Reisch, Gregor 140
Riffaterre, Michael 83, 86, 143 n. 4
Rilke, Rainer Maria 103, 140
Rimbaud, Arthur 67-68, 89-90, 124, 179
Robert, Marthe 29, 62
Rorty, Richard 22 n. 1
Rowley, Harold Henry 13
Rufinus (Tyrannius Rufinus sau Rufinus Aquileiensis) 17
Russell, Bertrand 58
Ruysbroeck, Jan (Johannes) van 95

S

Sade, Donatien Alphonse François, marchiz de 177
Sartre, Jean-Paul 70
Savonarola, Girolamo 45
Scholem, Gerschom 156 n. 1
Segre, Cesare 87 n. 3, 141
Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 144, 201
De tranquilitate animi 144
Servius (Maurus Servius Honoratus) 89, 204
Sextus Empiricus 35 n. 2, 54
Contra învățaților 35
Shakespeare, William 26, 40, 149, 202 n. 2
All's Well That Ends Well (*Totul e bine când se termină cu bine*) 202 n. 2
Hamlet 9, 23
Romeo and Juliet (*Romeo și Julieta*) 33, 40, 102
Shiloh, Ilana 63 n. 2
Sibt ibn al-Jawzi 152 n. 3
Sidonius Apollinaris 145
Sienkiewicz, Henryk Adam Aleksander Pius 70, 173-174
Pan Wołodyjowski 173-175
Quo vadis 70, 73
Simplicius 146
Fizica 146
Singleton, Charles S. 133
Skinner, John L. 24, 61-63
Sommerstein, Alan H. 150-151
Spinoza, Baruch 171, 190, 192, 194
Tratatul despre îndreptarea intelectului 190
Tratatul teologico-politic 171
Spitzer, Leo 21, 54
Srigley, Michael 85
Staudt, Victor P. 126 n. 3
Stein, Gertrude 49, 101-104 n. 4, 105--106, 118
Sacred Emily 101-104, 106 n. 5
Stendhal (Henri Beyle) 141
Roșu și negru 141
Stenzel, Franz K. 176 n. 2

Sterne, Laurence 111, 115
Suetonius (Gaius Suetonius Tranquillus) 208
Prata 208
Suso, Heinrich 95
Swift, Jonathan 36-37, 138, 144-146, 148, 183
A Tale of a Tub 144, 148
Călătoriile lui Gulliver 36

T

Targan, Barry 22, 63
Tauler, Johannes 95
Theodor de Mopsuestia 17-18, 20-21, 135, 195, 217
Comentariu la Epistola către galateni 17
Theodoret de Cyr 163
Thoma d'Aquino 5, 10, 18, 99, 181-183, 185, 187, 190, 194, 206 n. 3
Quaestiones quodlibetales 181, 183
Summa theologica 181, 206 n. 3
Tolstoi, Lev Nikolaevici 33, 143
Anna Karenina 132
Moartea lui Ivan Ilici 143
Sonata Kreutzer 33
Tyconius 212
Tzara, Tristan 66, 127, 140
Toto-vaca 66-68

U

Unamuno, Miguel de 12, 26 n. 1, 27-28, 56 n. 3
Viața lui Don Quijote și Sancho 27
Ungaretti, Giuseppe 140
Variazioni su nulla 140
Ursachi, Mihai 113-115, 118, 122
Inel cu enigmă 113
Încet și greu 118-119 n. 1

V

Valoch, Jiří 109
Carte despre nimic 109
Vasile (Basilius Magnus) 75 n. 2, 78, 94
Homilia in Hexaemeron 78, 94
Vergiliu (Publius Vergilius Maro) 42-44, 46-47, 57, 89, 92, 116, 129-131, 133-135, 145
Vincent de Beauvais 186
Speculum historiale 186
Vincent, Deirdre 61-63
Voetius, Gisbert 9
Voronca, Ilarie 93-94
Ulise 93-94

W

Warner, Lawrence 213 n. 1
Wilkie, Brian 86
Wilkins, John 36
William de Malmesbury 212
Wilmot, John, lord de Rochester 118
Nothing 118
Wittgenstein, Ludwig 11, 191
Despre certitudine 191
Tractatus logico-philosophicus 11
Wlassics, Tibor 64
Wolterstorff, Nicholas 219 n. 2
Wordsworth, William 24
A Slumber did my spirit seal 24
Wulfad 211

Z

Zenon din Elea 100

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index rerum

A

abridger (autor de parafraze rezumative) 138, 145
  opinia lui Isaac D'Israeli despre 138, 145-146
  opinia lui Jonathan Swift despre 138, 145-146
alegorie 13, 48, 50, 52, 62-63, 69, 73-74, 85, 101, 130, 133-134, 141-142, 168, 170-172, 200, 206-207, 212
alegorist 17-18, 78, 92, 94, 142
  Augustin ca ~ 204-205
  Origen ca ~ 17, 75
  Philon ca ~ 201
  Vezi și exeget
aluzie 41-42, 62, 74, 80, 89, 91, 102, 125, 152, 156, 188 n. 6
  și simbol 62-63
ambiguitate 32, 64, 83, 104, 155. *Vezi și* indeterminare
ananke stenai 10, 158, 190, 194
Antichrist (înfățișarea lui) 184
  în *Molloy* (Samuel Beckett) 188 n. 6
asemănare unilaterală 37
autoerotism 85

B

briciul lui Ockham 8, 22, 43, 49 n. 2, 138
bucurie (desfătare) 54, 78, 83, 85-86, 122, 129-130, 137 n. 4, 184, 191-192
  simplă 17, 192
  și hermeneutică 83, 93
  unde bucurie nu e, nimic nu e 83

C

cauză 89, 99, 194, 214
  eficientă 58, 98 n. 2
  finală 98 n. 2
cerc 44
  hermeneutic 28, 39
  vicios 11, 167
certitudine hermeneutică 83, 105-106, 132
comentator 8, 18-19, 21, 28, 43, 45, 70, 77, 79, 121, 133-134, 143, 189, 202, 205, 209, 212, 217
concretizare 86, 173-175, 179
criteriu 63, 127, 139, 145
  de validitate 57, 63
critici literari 23, 51, 58, 63, 68, 74, 84, 86, 104, 121, 175, 201
  anglo-saxoni 24, 41, 45, 82
crux interpretum 40-41, 46, 64

D

definiție deictică 32
disputatio de quodlibet 182
docetism 78

E

ens fictum 186-187
ens rationis 84, 109, 170
  roza lui Blake ca ~ 84-85
entitate 8, 17, 22, 55, 81, 85-86, 87 n. 3, 89, 99, 117, 124, 126, 133, 148, 164, 179, 185
  imposibilă 133
  incompletă 179, 188
  nominală 127, 187
  reală 148
epoche 48
erezie 20, 84
  a determinării (eroare a) 82-87
  a parafrazei 82, 84
  ca voință de numire 84
eroarea intenționalã (*intentional fallacy*) 56, 143

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

esență (ființă) 42, 70, 87 n. 3, 108, 167, 190-191
a divinității 58, 95, 154-158, 192, 200
est modus in rebus 10, 83, 159
eterna reîntoarcere 141
exces 7, 10-11, 13, 28, 70, 80, 86, 122, 155, 173
hermeneutic 10, 201
quodlibetal 48, 181-189
și gratuitate 96, 117, 181, 202, 210
și risipă 11, 13, 22, 74, 76
exeget (interpret, comentator, inchizitor) 9-12, 17-19, 21-22, 24-25, 27-29, 40 n. 1, 41-52, 55, 57, 59, 61-64, 68-69, 72, 74, 76, 78-81, 83-84, 86-91, 101, 111, 127, 134, 181, 204-205, 207-208, 217
apofatic 48, 59, 95, 159, 199, 211
dogmatic 50, 52, 58-59, 63-64, 134-135, 154
sceptic (agnostic) 43, 48-50, 52-60, 157, 206 n. 2

F

frustra fit per plura 8, 10

G

goropizor 163-164 n. 2, 165-166
Don Quijote ca ~ 166-168
grammaticus 211
gratuitate 21, 96-98 n. 2, 99, 117, 138, 181, 194, 202, 210

H

hasidism 154, 156
și diferendul Buber-Scholem 156
hazard poetic 96, 133, 135
și necesitate 135
hermeneutică 7, 10-12, 17, 20, 36, 56, 58, 63-64, 72, 74, 78-79, 83-84, 88-89, 93, 123, 127, 132, 159, 210
istoria ~ 13, 17, 58, 199
și genul peștilor 69, 75

I

imaginal 136
imaginar 109
imagism (poetică) 77, 83, 104, 123-124, 127, 156 n. 1
definiția lui Ezra Pound 124
indeterminare 32, 40-41, 64, 67, 86-87, 173
interpretativă 41, 64
și certitudine 20, 41-42, 62, 83, 89, 132
și justețe (validitate) 20, 57
textuală 42, 46, 67, 83, 155
Vezi și crux interpretum
index 144, 148-149, 152, 218
nominum 144, 149, 151
rerum 114, 144, 147-148, 150, 152-153
indexer 148
intelect disociator (la Kant, Hegel, Noica) 83
pur 87
intenție 20, 75, 96-97, 188, 193
a autorului (în general) 22, 27, 56-57, 101, 108, 124, 173
a hagiografului (a lui Miguel de Unamuno) 28
a lui Cervantes 27-28, 56
a lui Dante 59, 101
a lui Homer 101
și validitate 57
interpretare 7, 12-13, 19-21, 61, 65, 78, 88, 94, 108, 136, 159
alegorică 69, 72, 92, 201, 205, 212
ca actualizare semantică 62, 68
completivă (concretizare) 173, 175-176
fonetică 33, 68, 93
imposibilă 44, 49 n. 1, 51 n. 3, 53, 61-62, 64-66, 68, 104
interesantă 23
literală 90, 171, 212, 217
ostensivă (deictică) 32-33, 37-39
plauzibilă 61, 64
precară 72
probabilă 64
săracă 63 n. 2, 72-74
simbolică 50, 52, 56, 62, 69, 81, 89, 171
trivială 72-73
ipoteză (conjectură) 20, 27-28, 33, 43-44, 51, 60, 62, 68, 72, 74, 88, 93, 132, 136, 165, 175, 178
interpretativă 11, 20-21, 39, 42, 44, 63-64, 72, 92-93, 105, 141
suplimentară (auxiliară) 13, 22, 99, 164-165, 168
și certitudine 105-106
și întemeiere 62, 64, 67, 88-89, 92, 164-165, 174
și justificare 20, 42, 44, 72

iraţional 10, 65, 67-68
bland 67
şi beatitudine 83
şi ininterpretabil 65

Î

înţelegere 17, 24, 51, 124-126, 179
şi interpretare 78
întrebare 13, 24, 38, 55, 154-155, 158--159, 184
ca răspuns 38, 155
contrafactuală 186

J

judecată (propoziţie) 61, 109
apofatică 59
asertorică 89
problematică 89
justificare (întemeiere) 20, 23, 39, 42, 51, 72, 88, 195, 206
insuficientă 89

L

liber-arbitru 8, 155
şi credinţă 158
limba adamică (filosofică, perfectă) 163--164 n. 1
la Swift 36-37
la Wilkins 36
lucru în sine (kantian) 126

M

meontologie 109
muţenie 69, 108, 127
şi erezie a parafrazei 84

N

naraţiune minimală (*flash fiction*) 114 n. 2, 143 n. 4
nebunie 156-157
quijotică 19, 26, 56, 169
şi înţelepciune 26
necesitate 11, 78, 98, 159, 191
naturală 191
poetică 132-133
neverosimil (la Kafka) 51, 58
nihil est sine ratione 89
nod gordian 48-49
ca soluţie a unei (pseudo-)probleme 49
respins de Noica 49 n. 2
nomen misericordiae 200
nominalism 8, 36, 187
la Sancho Panza 168
non-numire poetică (visul lui Mallarmé) 83
şi hermeneutică 84

O

operator hermeneutic 79
„ca" în calitate de 79
opţiune exegetică 72, 74, 92-94

P

parafrază 25, 84, 138-139
erezie a ~ 82, 84, 92
interpretativă 44, 84, 105
rezumativă (breviar) 62-63 n. 2, 84, 139, 165 n. 4, 193 n. 3
peşte (*piscis*) 69-71, 73-75, 78, 80, 94
ca acronim (*ichthus*) 71-72
Cântecul de noapte al peştelui (*Fisches Nachtgesang*) 69-70, 111-112, 114, 143
şi principiul simplităţii 69-70
possest 98, 103 n. 2
principiu 8, 11, 13, 19, 56, 64, 117, 148, 154, 158, 181
al bunăvoinţei (caităţii) 94 n. 4
al plenitudinii 9 n. 2
al raţiunii insuficiente 20, 89
al simplităţii (în sens hermeneutic) 7-8, 10-13, 17, 22-24, 36, 42, 44-45, 48-49, 51, 56-58, 63-64 n. 3, 68, 70, 93, 97, 108, 124, 132, 142, 149, 154, 164, 179, 190-191, 194, 205-206
al simplităţii divine 211, 215, 219
al suplimentării (la Chatton) 9, 12, 19, 122, 154, 181, 189
al temeiului 97 n. 2

Q

quaestio disputata 182

R

raţiune 20, 26, 39, 55, 89, 92-93, 98-99, 135, 144, 151, 156, 159
imaculată (pură) 109, 189
speculativă 83
realism (metafizic) 18
la Don Quijote 168
relaţie 55, 126, 187, 214
asimetrică 37, 137
repetiţie (reîntoarcere) 78-79, 95, 104, 106, 116-117, 119, 121-122, 201-202

a identicului 116
ca fapt retoric 122 n. 6, 193
reticență (reținere, laconism) 28-29, 32, 35 n. 2, 52, 54, 108-109, 111-114, 124
rezumat (breviar) 13, 54, 108, 138-140, 141-146
risipă hermeneutică 11-13, 20, 22-24, 51, 75, 201, 208
Vezi și exces
rostire (discurs) 28-29, 34-35, 48, 86, 97, 104, 113, 123, 127, 139, 183, 214, 219
apofatic(ă) 48, 95, 114
catafatic(ă) 159
esopic(ă) 69, 85, 91

S

scepticism 23, 30 n. 2, 43, 48-49, 55-56, 58-59, 138, 157, 166
gnoseologic 53
hermeneutic 50, 53, 206 n. 2
la Albérès 49, 52-54
la Auerbach 54, 56
la Curtius 57
la Fish 59
teologic 50
în *Disertația* lui Leibniz 55
semnificat transcendental (ultim) 124, 150, 165, 195, 214, 217
semnificație (înțeles) 13, 23, 32-33, 38, 41, 44, 54, 58-61, 74, 79, 85, 91-92, 101, 106, 119, 127, 141-142, 157, 175, 195, 202, 210, 215, 219
alegoric(ă) 18, 30, 50, 62, 69, 133-134, 141, 170-171, 205-206
anagogic(ă) 69, 134
literal(ă) 18-19, 34, 62, 79, 88-89, 90-91, 93, 99, 103-104, 126, 133-135, 141-142, 170-172, 204-206, 212, 217
mistic(ă) 62, 70-73, 105, 134, 207
moral(ă) sau tropologic(ă) 69, 208
sensibilitate (kantiană) 83
sensus simplicissimus 18, 195
simbol, interpretare simbolică 19, 50, 52, 55-56, 62-63, 69-71, 73-75, 78, 80-81, 88-89, 91-94, 103, 106, 139-140, 203, 208, 214, 217-218
simbolism metafizic 214, 217
simpliciores (ca termen injurios) 17
simplitate 7-11, 17, 19, 21-23, 28, 41, 64, 69, 72, 74, 76, 78, 80, 96, 106, 122, 159, 165, 188, 204, 219
ca finalitate a interpretării 194
definiție 7
divină 218-219 n. 2, 220
șase specii de ~ 10-11
sofism 29, 61-62 n. 1, 100, 122 n. 5
sperma eterică 85-86
sub-interpretare 64 n. 3
suspiciune 78-81, 91, 202
și bunăvoință (caritate) 80
sinopsă 144
Vezi și rezumat (breviar)

T

tautologie 11, 65, 73, 77-79, 81, 92, 95, 102-104, 106, 122
și interpretare 74, 88, 97, 200
text 11-13, 18-20, 22, 24, 28, 33, 40, 57, 62, 65, 67, 84, 86, 101, 138, 141, 146, 155, 173-174, 202
canonic 18, 75, 82
ilizibil 50, 65, 140
ininterpretabil 44, 51, 61-66, 68
rezistent la interpretare 21, 64
titlu 69, 77, 101, 109-112, 114, 146, 148, 187-189
arbitrar 143
descriptiv 143
performativ 112, 114

V

validitate (corectitudine) 20, 57, 61-63, 183
a interpretărilor 20
la Eric D. Hirsch 57
și intenție auctorială 57
versatilitate (polytropie) 12
a eseiștilor 12
la Unamuno 12

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Introducere: hexada simplității 7

I. Principium parsimoniae

Mâna celor simpli 17
Don Quijote c'est moi 25
Limba neo-adamică 32
Crux interpretum 40
Nodul gordian 48
Breviarul sceptic 53
Non sequitur 61
Simplitate și pești (sancta simplicitas) 69
La început va fi re-începutul 77
Erezia determinării 82
Roza numai 88
Roza cherubinului 95
Numai Rosa 101
Mic repertoriu de scrieri laconice 108
Nada, nulla, nothing, nihil 116
A fi și a semnifica 123
Purgatoriul, 28-33: Matelda 129
Bref 138
Index rerum 147
Poarta credinței 154

II. Principium prodigitatis

Don Quijote și Goropius Becanus 163
Cavalerul Tristei Lecturi 169
Baśka, Emma, Anne de Breuil 173
Excesul quodlibetal 181
Ș.a.m.d. 190

BCU "SAPIENTIA" UNIVERSITY LIBRARY

III. Miscellanea

Verdeața, iarba 199
Stânca din mare 204
Cauda pavonis 210
Pleonasmul divin 216

Bibliografie adnotată 223
Index nominum 239
Index rerum 245

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PLURAL M

au apărut :

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg – *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau – *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz – *Eseuri de teodicee*
6. J. Martín Velasco – *Introducere în fenomenologia religiei*
7. * * * – *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*
8. Raymond Trousson – *Istoria gândirii libere*
9. Marc Bloch – *Regii taumaturgi*
10. Filostrat – *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios – *Despre viețile și doctrinele filozofilor*
12. Ștefan Afloroaei – *Cum este posibilă filozofia în estul Europei*
13. Gail Kligman – *Nunta mortului*
14, 15. Jean Delumeau – *Păcatul și frica*
16. Mihail Psellos – *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero – *Despre divinație*
18, 19. Elena Niculiță-Voronca – *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*
20. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor – *Babel sau nedesăvârșirea*
22. Porfir – *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds – *Grecii și iraționalul*
24. Jean Delumeau – *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile Confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino – *Despre ființă și esență*
26. I.-Aurel Candrea – *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*
27. Vladimir Petercă – *Regele Solomon în Biblia ebraică și în cea greacească. Contribuție la studiul conceptului de* midraș
28. Emmanuel Lévinas – *Totalitate și Infinit*
29. * * * – *Evanghelii apocrife* (ediția a II-a)
30. Jacques Le Goff – *Omul medieval*
31. Jacques Derrida – *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Internațională*
32. Gabriel Andreescu, Gusztáv Molnár (ed.) – *Problema transilvană*
33. Seneca – *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*
34. Cristian Bădiliță – *Platonopolis sau Împăcarea cu filozofia*
35. Hans-Georg Gadamer – *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*
36. Pavel Florenski – *Stâlpul și Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*

BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

37. Eugenio Garin – *Omul Renașterii*
38. Julien Ries – *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*
39. Virgil Nemoianu – *Jocurile divinității. Gândire, libertate și religie la sfârșit de mileniu*
40. Robert Darnton – *Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței*
41. * * * – *Anticristul*
42. Lie Zi – *Calea vidului desăvârșit*
43. Cicero – *Despre destin*
44. Michel Vovelle – *Omul Luminilor*
45. Françoise Bonardel – *Filozofia alchimiei. Marea Operă și modernitatea*
46. Tatiana Slama-Cazacu – *Stratageme comunicaționale și manipularea*
47. * * * – *Trei apocrife ale Vechiului Testament*
48. Jacques Le Goff – *Sfântul Francisc din Assisi*
49. A.R. Radcliffe-Brown – *Structură și funcție în societatea primitivă*
50. François Furet – *Omul romantic*
51. Hans-Georg Gadamer – *Actualitatea frumosului*
52. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. I)
53. Arnold Van Gennep – *Totemismul. Starea actuală a problemei totemice*
54. Rosario Villari – *Omul baroc*
55. John R. Searle – *Realitatea ca proiect social*
56. Peter Sloterdijk – *Critica rațiunii cinice* (vol. I)
57. Isabelle Stengers – *Inventarea științelor moderne*
58. Guglielmo Cavallo – *Omul bizantin*
59. Nicolae Corneanu – *Patristica mirabilia. Pagini din literatura primelor veacuri creștine*
60. Pierre Teilhard de Chardin – *Scrisori inedite*
61. Andrea Giardina – *Omul roman*
62. Sergio Donadoni – *Omul egiptean*
63. Anne Cheng – *Istoria gândirii chineze*
64. Artemidor Daldianul – *Carte de tâlmăcire a viselor*
65. Dolores Toma – *Despre grădini și modurile lor de folosire*
66. Silviu Rogobete – *O ontologie a iubirii. Subiect și Realitate Personală supremă în gândirea teologică a părintelui Dumitru Stăniloae*
67. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. II)
68. Jean-Pierre Vernant – *Omul grec*
69. Matei Călinescu – *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*
70. H.-R. Patapievici – *Cerul văzut prin lentilă*
71. Norbert Elias – *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice și psihogenetice* (vol. I – *Transformări ale conduitei în straturile laice superioare ale lumii occidentale*)
72. Norbert Elias – *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice și psihogenetice* (vol. II – *Transformări ale societății. Schița unei teorii a civilizării*)
73. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – *Omul secolului XX*
74. Augustin – *Prima cateheză. Inițiere în viața creștină*

75. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. III)
76. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – *Omul secolului al XIX-lea*
77. Georges Dumézil – *Căsătorii indo-europene şi Cincisprezece chestiuni romane*
78. Cristian Bădiliţă – *Manual de anticristologie. Studii, dosar biblic, traduceri şi comentarii*
79. Grete Tartler – *Înţelepciunea arabă (secolele V-XIV)*
80. * * * – *Originile creştinismului*
81. * * * – *Evanghelii apocrife* (ediţia a III-a)
82. Paul Ricœur, André Lacocque – *Cum să înţelegem Biblia*
83. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. IV)
84. Dominique Camus – *Puteri şi practici vrăjitoreşti. Anchetă asupra practicilor actuale de vrăjitorie*
85. Meister Eckhart – *Cetăţuia din suflet. Predici germane*
86. Peter Sloterdijk – *Critica raţiunii cinice* (vol. II)
87. Augustin – *Despre iubirea absolută. Comentariu la Prima Epistolă a lui Ioan*
88. Daniel Dubuisson – *Mitologii ale secolului XX. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*
89. Marie Capdecomme – *Viaţa morţilor. Despre fantomele de ieri şi de azi*
90. Vladimir Petercă – *Mesianismul în Biblie*
91. Evagrie Ponticul – *Tratatul practic. Gnosticul*
92. Iamblichos – *Misteriile egiptenilor*
93. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală* (ediţia a II-a)
94. Erving Goffman – *Aziluri. Eseuri despre situaţia socială a pacienţilor psihiatrici şi a altor categorii de persoane instituţionalizate*
95. Michel Foucault – *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981-1982)*
96. Moshe Idel – *Perfecţiuni care absorb. Cabala şi interpretare*
97. Alexandru Zub – *Istorie şi finalitate. În căutarea identităţii* (ediţia a II-a)
98. Adriana Babeţi – *Dandysmul. O istorie*
99. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. V)
100. Andrei Oişteanu – *Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*
101. Xun Zi – *Calea guvernării ideale*
102. Johann Martin Honigberger – *Treizeci şi cinci de ani în Orient*
103. Adrian Marino – *Prezenţe româneşti şi realităţi europene. Jurnal intelectual* (ediţia a II-a, cu un post-scriptum al autorului)
104. Seneca – *Dialoguri (I)*
105. Jean Delumeau – *Liniştiţi şi ocrotiţi. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (vol. I)
106. Plutarh – *Despre oracolele delfice*
107. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc* (vol. I)

ROMANIAN SOCIOLOGY LIBRARY

108. Seneca – *Dialoguri (II)*
109. Ruxandra Cesereanu – *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*
110. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. VI)
111. * * * – *Întotdeauna Orientul : corespondență Mircea Eliade – Stig Wikander (1948-1977)*
112. Monica Broșteanu – *Numele lui Dumnezeu în Coran și în Biblie*
113. Ruxandra Cesereanu – *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*
114. Gail Kligman – *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania* (ediția a II-a)
115. Anca Manolescu – *Europa și întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan*
116. Jean Delumeau – *Liniștiți și ocrotiți. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (vol. II)
117. Seneca – *Despre binefaceri. Despre îngăduință (De beneficiis. De clementia)*
118. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc* (vol. II)
119. Mircea Mihăieș – *Cărțile crude*
120. H.-R. Patapievici – *Cerul văzut prin lentilă* (ediția a V-a)
121. Valeriu Gherghel – *Porunca lui rabbi Akiba. Ceremonia lecturii de la sfântul Augustin la Samuel Pepys. Eseuri și autofricțiuni exegetice*
122. Alexandru Zub – *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*
123. Cristian Bădiliță – *Metamorfozele Anticristului la Părinții Bisericii*
124. Vintilă Mihăilescu – *Socio-hai-hui prin Arhipelagul România*
125. Jean Delumeau – *În așteptarea zorilor. Un creștinism pentru mâine*
126. Corin Braga – *De la arhetip la anarhetip*
127. Salman Rushdie – *Dincolo de limite*
128. Ruxandra Cesereanu (coord.) – *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*
129. Pier Paolo Pasolini – *Scrieri corsare*
130. Mihai Valentin Vladimirescu – *O istorie a Bibliei ebraice*
131. José Antonio Marina – *Inteligența eșuată. Teoria și practica prostiei*
132. Mihai Dinu Gheorghiu – *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*
133. Michael Johnston – *Corupția și formele sale. Bogăție, putere și democrație*
134. Mihail Neamțu – *Gramatica Ortodoxiei. Tradiția după modernitate*
135. Gilles Lipovetsky – *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*
136. Barnaby Rogerson – *Moștenitorii Profetului Mahomed. Cauzele schismei dintre șiiți și sunniți*
137. Jacques Attali – *Scurtă istorie a viitorului*
138. Corin Braga (coord.) – *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*
139. Seneca – *Epistole către Lucilius* (vol. I)
140. *** – *Evanghelii apocrife* (ediția a IV-a)
141. Seneca – *Epistole către Lucilius* (vol. II)
142. Mihail Neamțu – *Bufnița din dărâmături. Insomnii teologice în România postcomunistă*

143. Cristian Bădiliță – *Glafire. Nouă studii biblice și patristice*
144. Saul Bellow – *Până la Ierusalim și înapoi*
145. Fernando Savater – *Viața eternă*
146. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy – *Ecranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă*
147. Salman Rushdie – *Patrii imaginare*
148. Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc* (vol. III)
149. Philippe Braud – *Mic tratat de emoții, sentimente și pasiuni politice*
150. Andrei Codrescu – *Noi n-avem bun-gust, noi suntem artiști*
151. A.C. Grayling – *Alegerea lui Hercule. Plăcerea și datoria în secolul XXI*
152. Nadia Anghelescu – *Identitatea arabă. Istorie, limbă, cultură*
153. Adam Michnik – *Mărturisirile unui disident convertit*
154. Marta Petreu – *Diavolul și ucenicul său : Nae Ionescu – Mihail Sebastian*
155. Umberto Eco – *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*
156. Mircea Mihăieș – *Despre doliu. Un an din viața lui Leon W.*
157. Ruxandra Cesereanu – *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții* (ediția a II-a)
158. Mihail Neamțu – *Povara libertății. Antiteze, paradigme și biografii moderne*
159. Aristotel – *Despre generare și nimicire*
160. Umberto Eco – *Kant și ornitorincul* (ediția a II-a)
161. Anca Vasiliu – *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filozofia antică și medievală*
162. Andrei Oișteanu – *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*
163. Marta Petreu – *Diavolul și ucenicul său : Nae Ionescu – Mihail Sebastian* (ediția a II-a)
164. Moshe Idel – *Fiul lui Dumnezeu și mistica evreiască*
165. Albert Hourani – *Istoria popoarelor arabe*
166. Anca Manolescu – *Stilul religiei în modernitatea târzie*
167. Vladimir Jankélévitch – *Curs de filozofie morală*
168. Claude Lévi-Strauss – *Gândirea sălbatică*
169. Andrei Oișteanu – *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură* (ediția a II-a)
170. Umberto Eco – *Cum ne construim dușmanul*
171. Camil Ungureanu (coord.) – *Religia în democrație. O dilemă a modernității*
172. Ion Vartic – *Cioran naiv și sentimental*
173. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno – *Dialectica Luminilor. Fragmente filozofice*
174. Valeriu Gherghel – *Breviarul sceptic. Și alte eseuri despre simplitate*

în pregătire :

David Bentley Hart – *Frumusețea infinitului. Estetica adevărului creștin*

Lev Șestov – *Atena și Ierusalim*

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

www.polirom.ro

Redactor: Alina Radu
Coperta: Carmen Parii
Tehnoredactor: Luminiţa Păun

Bun de tipar: septembrie 2012. Apărut: 2012
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava
Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2012/6381
420

POLIROM

ESEU

„Istoria hermeneuticii e plină de exegeţi dogmatici. Scepticii veritabili pot fi număraţi pe degetele unei singure mâini. În interpretare, toţi pot să poată. Şi nimeni nu poate să nu poată. Nu există semnificaţii tăinuite, pagini abstruse, vid semantic, întuneric. E absolut uimitor acest dogmatism al criticilor. În teologie, e o distincţie şi o trufie să fii agnostic şi să-ţi recunoşti, încă de la debutul discuţiei, ignoranţa. Fiinţa lui Dumnezeu e dincolo de pătrunderea minţii. Aici, neştiinţa e o virtute glorificată. În hermeneutică, dimpotrivă. A mărturisi că nu intuieşti o semnificaţie, că sensul precis al unei sintagme este cu neputinţă de sesizat e ca şi cum ţi-ai recunoaşte un viciu abominabil. Esenţa divină se sustrage tuturor. În schimb, semnificaţia unei scrieri e în văzul şi la cheremul oricui. Aşa să fie oare?"

Valeriu Gherghel

Hexada simplităţii • Don Quijote c'est moi • Limba neo-adamică • Crux interpretum • Simplitate şi peşti (sancta simplicitas) • Erezia determinării • A fi şi a semnifica • Index rerum • Poarta credinţei • Cavalerul Tristei Lecturi • Excesul quodlibetal • Cauda pavonis • Pleonasmul divin

ISBN 978-973-46-3077-6

Plural
EDITURA POLIROM
www.polirom.ro

Pe coperta: Diego Velázquez (1599-1660), *Sfântul Toma*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY